



5'2001

ISSN 0208—2551

# МАСТАЦТВА







Марыя Касцюкевіч. Сухое дрэва. Скура, 1998. 104x62.

Галоўны рэдактар  
Аляксей  
ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная  
калегія:  
Юрась  
БАРЫСЕВІЧ,  
Вячаслаў  
ВАЙТКЕВІЧ,  
Людміла  
ГРАМЫКА,  
Арнольд  
МІХНЕВІЧ,  
Таццяна  
МУШЫНСКАЯ,  
Дамітрый  
ПАДВІРЭЗСКІ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Вячаслаў  
ПАЎЛАВЕЦ,  
Уладзімір  
РЫЛАТКА,  
Анатоль  
СМОЛЬСКІ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Рычард  
СМОЛЬСКІ,  
Уладзімір  
ТОЎСЦІК,  
Валянціна  
ТРЫГУБОВІЧ.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чыгэрына, 1.  
Тэл.: 289-34-67,  
289-34-68.

Разліковы рахунак  
Дзяржаўнага  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
МН 3031202930019  
у Славянскім  
аддзяленні  
Белбизнесбанка  
г.Мінска, код 834  
(часопіс  
«Мастацтва»).

Рэспубліканскае  
уштарнае  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
Дзяржаўнага  
камітэта  
Рэспублікі  
Беларусь па друку.

© «Мастацтва»,  
2001.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца  
са студзеня  
1983 года

# МАСТАЦТВА

№ 5 (221) май 2001

- ЭКРАН
- Вольга НЯЧАЙ **2** Беларускае кіно ў пачатку ХХІ стагоддзя: фінал або новы этап?
- Ефрасіння БОНДАРАВА **9** Пасля доўгага чакання моманту Ісціны...
- Наталля СЦЯЖКО **12** Народны рэжысёр
- Міхась ЦЫБУЛЬСКІ **14** Выхаўленчае мастацтва
- Ала ШАМРУК **23** На мяжы рэальнасці
- Алесь ТАРАНОВІЧ **30** Мастак, які кахаў жанчын
- Уладзімір МАЛЬЦАЎ **16** Наш хранатопчык
- Саламон КАЗІМІРОЎСКІ **20** Рэжысёрская прыхільнасць
- Галіна БАГДАНАВА **32** НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ «Скарбіца» — для «Рафаэля»
- Вольга УГРЫНОВІЧ **49** Прыгожы і зручны
- Сяргей СЕЛЯХ **35** ОПЕРА Старонкі творчай біяграфіі Вячаслава Селяха
- Алена КАЛЕСНІК **40** МУЗЫКА Мінскае Таварыства сяброў музыкі
- Дзяніс ДУК **42** ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА Цеплыня ад цеплыні
- Ліля ЧАРНЯЎСКАЯ, **47** «Кляштар, у кшталт патройнага крыжа Вадзім ГЛІННІК збудаваны»
- ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ
- 53** Хроніка мастацкага жыцця
- 55** Summary
- 56** Старонкі календара: чэрвень 2001

Наш  
Internet адрас:  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com).

Тэхнічная  
падтрымка  
старонкі  
доступно на  
**ibamedia**  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com)

На першай старонцы  
вкладкі:  
Фелікс Гумен.  
Прасвятленне.  
Акварэль, 2000.  
15,5x13,9 см.



## Беларускае кіно ў пачатку XXI стагоддзя: фінал або новы этап?

Вольга НЯЧАЙ

У аснову палемічнага артыкула Вольгі Нячай пакладзены выступ на канферэнцыі «Беларускае кіно: Было. Няма... Будзе?». Канферэнцыю наладзіў у сакавіку 2001 г. Беларускі саюз кінематаграфістаў супольна з Міністэрствам культуры, Нацыянальнай акадэміяй навук, кінастудыяй «Беларусьфільм», творчым аб'яднаннем «Тэлефільм» дзяржаўнага тэлебачання, творча-вытворчым аб'яднаннем «Белвідэацэнтр» і факультэтам журналістыкі БДУ. Мэтаю гэтай сустрэчы прафесіяналаў была выпрацоўка навукова абгрунтаванай і творча перспектыўнай канцэпцыі развіцця беларускага кіно, якая наспрыяла б пераадоленню працяглага крызісу нацыянальнай экраннай культуры. Папярэдняя канферэнцыя «Беларускае кіно на парозе XXI стагоддзя: рэальнасць і перспектыва» (2000) засведчыла, што колішні творчы ўзровень айчынага кінематографа рэзка

знізіўся: у апошнія дзесяцігоддзе наша кінастудыя не стварыла значных мастацкіх фільмаў. Беларускае ігравое кіно сёння — на мяжы знікнення з духоўнай сістэмы нацыянальнай культуры.

Сёлетняя канферэнцыя таксама, і нават яшчэ больш, была арыентаваная не на рэтраспектыву ранейшых поспехаў, а на перспектыву: што трэба і можна зрабіць, каб ігравое кіно выжыла як выразнік светагляду нашага народа? У цэнтры ўвагі былі не фінансавыя-эканамічныя і не тэхнічна-вытворчыя пытанні (яны, вядома, таксама патрабуюць уважлівага асэнсавання), а творчыя, канцэптуальныя праблемы. Гэта, найперш, праблемы сцэнарнай палітыкі, мастацкай своеасаблівасці беларускага кіно, праблемы кіравання кінапрацэсам з боку Міністэрства культуры. Вынікам канферэнцыі мусіла стаць стварэнне «банка ідэяў» для распрацоўкі стратэгіі развіцця беларускага кіно, якую можна было б пакласці ў падмурак «Закона аб кінавытворчасці і кінапракце Рэспублікі Беларусь».

У канферэнцыі ўдзельнічалі кінематаграфісты, супрацоўнікі Міністэрства культуры і кінастудыі «Беларусьфільм», кіназнаўцы, крытыкі. Спрэчкі пра будучыню айчынага кіно былі гарачымі, а многія думкі — палярнымі. Агульным было толькі жаданне адшукаць выхад з крызісу.

Сёння мы задаём сабе горкае пытанне: ці існуе яшчэ беларускае кіно? Ужо шмат гадоў асноўная прадукцыя «Беларусьфільма» ніяк не адлюстроўвае жыццё нашага народа і не ўплывае на яго. Задаём сабе і больш трывожнае пытанне: ці не загіне беларускае кіно канчаткова ўжо ў бліжэйшыя гады? І трэцяе пытанне: а ці было яно наогул — такое, якім можна было б ганарыцца?

### БЫЛО?

Пачнём з апошняга пытання: ці было беларускае кіно і ў чым яго мастацкія дасягненні? У 1999 г. ціха і непрыкметна, нават сумна прайшоў яго юбілей — 75-ыя ўгодкі стварэння «Белдзяржкіно» (1924). Чаму ж так здарылася?

Сапраўдным пачаткам беларускай экраннай культуры стаўся наш першы мастацкі фільм — «Лясная быль» (1926). Юрый Тарыч, ураджэнец Полацка, ужо вядомы ў той час сваімі фільмамі ў расійскай кінематаграфіі, здымаў першую беларускую кінакарціну з творчым захапленнем і эмацыйным запалам. Тэму для авантурна-рамантычнага прыгодніцкага фільма падказала апавесць Міхася Чарота «Свінапас». Стужка атрымалася светлая, крыху па-юначаму наіўная (але такой самай тады была і аўдыторыя, асабліва вясковая, для якой усякае кіно было цудам). Сёння мы можам ацэньваць «Лясную быль» паводле крытэрыяў і тых, і нашых часоў. Сёння мы можам убачыць у тым наіўным і добрым лубку, гістарычнай казцы тое, што раней не заўважалася. А менавіта — атмасферу, водар патрыярыяльнай беларускай вёскі (бо фільм здымаўся не ў дэкарацы-

ях, а ў натуры). Удзел у здымках «класічных» сялянаў (крыху пазней такіх герояў кіно пачалі называць «тыпажамі»). У нямым яшчэ фільме быў «музычны» (канешне, умоўна) эпізод: малады музыка Юсіф Жыновіч захоплена граў на цымбалах у вясковай хаце.

Падкрэслім яшчэ раз асаблівасці першай беларускай кінакарціны. Найперш, гэта цікавасць сцэнарыста і рэжысёра да беларускай гісторыі. Лірызм і рамантычная танальнасць апавядання. Дакументальнасць асяроддзя і праўдзівая тыпажнасць персанажаў. Выкарыстанне міфалагічных архетыпаў мыслення (герой стужкі — падлетак у працэсе ініцыяцыі і самасцвярджэння).

Творчы шлях Юрыя Тарыча быў не такім доўгім і не такім слаўным, як, напрыклад, шлях А.Даўжэнкі ва ўкраінскім кіно. Але яго фільмы паказалі магчымасць плённага ўвасаблення беларускай гісторыі і беларускіх характараў у экраннай прасторы. Можна прыгадаць таксама яго фільм «Да заўтра» (1929), які сёння глядзіцца як вельмі цікавы дакумент свайго часу. Аповед пра беларускую гімназію на тэрыторыі тагачаснай Польшчы вырашаны як псіхалагічная меладрама на гістарычным фоне. Гэта тое, што сёння назвалі б «касавым фільмам», цікавым шырокай аўдыторыі. І назва стужкі была прарочая («Да заўтра» — развіталіся з гледачамі — жыхарамі Савецкай Беларусі — маладыя героі фільма). «Заўтра» наступіла ў 1939 г., праз 10 гадоў пасля выпуску карціны.

Так, былі цікавыя беларускія фільмы, тэмы, інтанацыі. Але былі і свае праблемы, пра якія неаднойчы казалася ў кіназнаўчых даследаваннях. Найперш, гэта кватараванне кінастудыі за межамі Беларусі — у Ленінградзе. І адсюль — адчувальныя пасаўныя недастатковы ўдзел беларускіх майстроў у кінавытвор-

часці і недастатковае веданне пастаноўшчыкамі-«гастралёрамі» мясцовых асаблівасцяў (пра гэта шчыра прызнаваўся ў сваёй кнізе вядомы рэжысёр У.Гардзін, прыгадваючы здымкі фільма «Кастусь Каліноўскі»). Вынікам празмернай ідэалагізацыі кіно былі схематычныя «агіткі», карціны-блізняты пра герояў, перавахаваных рэвалюцыйнай рэчаіснасцю, і злосных «ворагаў народа», якіх выкрываюць у фінале фільма. Але гэта агульная бяда савецкага даваеннага кіно.

А галоўная праблема — што ў тых, першыя гады не склаліся традыцыі здымак у кіно беларускіх тэатральных акцёраў. Гэта вялікая хіба і вялікая страта для нацыянальнага экрана, які мог на-сапраўднаму «набыць свой твар» дзякуючы работам таленавітых майстроў сцэны. Бадай, адзінае выключэнне — фільм Э.Аршанскага «Двойчы народжаны» (1934), у якім зняўся беларускі тэатральны акцёр Уладзімір Крыловіч. Сёння, калі глядзім гэты экранны твор, — бачым, які па-сучаснаму глыбокі і моцны гэта быў акцёрскі талент. У ім было тое, што па-сапраўднаму аданілі ў кіно праз дзесяцігоддзі, — знешняя стрыманасць, нават затоенасць глыбокай натуры з багатым унутраным жыццём. Яго герой, былы канакрад, а па сутнасці чалавек з неардынарным мысленнем і

моцным характарам, — гэта папярэднік вобраза Ягора Пракудзіна з «Чырвонай каліны» Васіля Шукшына. Значыцца, былі (хоць і мала) выдатныя экранныя работы беларускіх акцёраў, але адметная нацыянальная школа кінаігры так і не паўстала.

Ці была багатая тады жанравая палітра? Вядома, дамінавала



гісторыка-рэвалюцыйная тэматыка. З цягам часу «большавіцкія» стужкі набывалі ўсё больш манументальных рысаў, рабіліся схематычнымі і падобнымі адна да адной. Але былі і іншыя жанры. Будучы лідэр партыйна-рэвалюцыйнай тэматыкі У.Корш-Саблін праявіў сябе і ў зусім іншых жанрах, стварыўшы разам з І.Дунаеўскім вельмі папулярныя музычныя камедыі «Шукальнікі шчасця» (1936) і «Мая любоў» (1940). Былі і асобныя спробы экранізаваць творы беларускіх пісьмнікаў —

«Канстанцін Заслонаў» А.Файнцымера і У.Корш-Сабліна, Г.Глебаў (Кропля), У.Дзядзюшка (Крушына).

«Дзяўчынка шукае бацьку» Л.Голуба, Аня Камянікова (Лена).

«Альпійская балада» Б.Сцяпанавы, Л.Румянцава (Джудзі), С.Любшына (Іван).

«Лясная быль»  
Ю.Тарыча.  
Л.Данілаў (Грышка).





фільмы «Палескія рабінзоны» (паводле Я.Маўра, 1935) і Баха-ра і П.Малчанова і «Салавей» (паводле З.Вядулі, 1938) Э.Аршанскага. Па-мастацку адметнымі былі і экранізацыі апавя-



данніў Чэхава — «Мянтуз» і «Маска» (1938) С.Сплашкова і «Мядзведзь» (1938) і «Чалавек у футарале» (1939) І.Аненскага. Тут ігралі бліскучыя расійскія акцёры — напрыклад, М.Жараў і В.Андрэўская.

У гады вайны сваё важнае слова сказала беларуская дакументалістыка. Кінематаграфісты стварылі унікальны летапіс вайны — жорсткі, крывава і гераічны. І больш праўдзівы, менш міфалагізаваны, чым можна было чакаць. Яго каштоўнасць з бегам часу толькі ўзрастае. У.Цяслюк, І.Вейняровіч ды іншыя адлюстравалі трагічныя падзеі і гераічных людзей, якія з гонарам вытрымалі выпраба-

ванне крывавым хаосам вайны.

Але найбольш значным перыядам гісторыі беларускага кіно былі паваявныя гады. Менавіта тады нацыянальны кінематограф праявіў сваю адметнасць у паказе лёсу свайго народа і лепшых рысаў яго характару — мужнасці, магутнай сілы волі ў экстрэмальных абставінах, глыбінных маральных якасцяў — сумленнасці, міласэрнасці, пачуцця ўласнай годнасці. Жартоўная назва нашай кінастудыі «Партызанфільм» узнікла невыпадкова. Гэта не проста азначэнне прырытэтанай тэматыкі прадукцыі «Беларусьфільма», але і адбітак успрымання партызанаў як лепшых сыноў свайго народа, якія напоўніцу выявілі яго духоўны патэнцыял.

Каля трыццаці гадоў беларускае кіно развівалася пад шыльдаю ваеннай тэмы. Яе трактоўка змянялася разам са зменаю палітычнага клімату ў краіне і пакаленняў саміх кінематаграфістаў. Рэжысёры старэйшага пакалення раскрывалі тэму вайны (як і рэвалюцыі) найчасцей у жанры героіка-біяграфічнага фільма, які спалучаў у сабе прыгодніцкі сюжэт з рысамі псіхалагічнай драмы, меладрамы і агітплаката. Такімі былі вельмі папулярныя ў свой час стужкі «Канстанцін Заслонаў» (1949) А.Файнцымера і У.Корш-Сабліна, «Чырвонае лісце» (1958) У.Корш-Сабліна, «Гадзіннік спыніўся апоўначы» (1959) М.Фігуроўскага. У гэткай жа прыўзнятай героіка-рамантычнай танальнасці здымаў свае вельмі папулярныя стужкі для дзяцей Л.Голуб: «Дзеці партызана» (1954), «Міколка-паравоз» (1957), «Дзяўчынка шукае бацьку» (1959), «Вуліца малодшага сына» (1962), «Анюціна дарога» (1968), «Паланез Агінскага» (1971). Не зважаючы на адкрытую дыдактычнасць гэтых фільмаў, рэжысёр Л.Голуб з яго наіўнасцю і шчырасцю «дарослага дзіцяці» (што так неабходна аўтару кіно

для дзяцей) праклаў шлях новай галіне беларускай экраннай культуры — дзіцячаму кіно. Голуб быў тонкім знаўцам псіхалогіі падлеткаў і ўмеў знаходзіць таленавітых выканаўцаў «непаўналетніх» роляў.

Другую хвалю фільмаў пра вайну стварылі «дзеці вайны». Іх трактоўка тэмы была іншай — лірыка-рамантычнай, светла-настальгічнай. Пакаленне «шасці-дзсятнікаў», выпускнікоў інстытута кінематаграфіі ў Маскве, адразу пасля кароткаметражных дэбютаў стварыла свае лепшыя фільмы, прасякнутыя асабістымі ўспамінамі пра ваеннае дзяцінства. Знакавае імя тут — лідэр гэтай паэтычнай плыні Віктар Тураў («Праз могілкі», 1965; «Я родам з дзяцінства», 1966). Для кожнага з яго папярэднікаў стужкі пра вайну былі асабістай лірычнай споведдзю. Такія фільмы В.Сцяпанова («Альпійская балада», 1966), І.Дабралюбава («Іван Макаравіч», 1968), В.Рубінчыка («Вянок санетаў», 1977), В.Нікіфарова («Фруза», 1981). Агульная рыса гэтых стужак — адчуванне духоўнага адзінства чалавека і народа ў жорсткіх абставінах вайны, усяляўненне самаахвярнасці і чалавечага братэрства. Гэтыя светлыя фільмы і сёння застаюцца гонарам беларускага кіно.

Трэці этап развіцця ваеннай тэмы пачаўся са звароту майстроў кіно да твораў беларускіх літаратараў з франтавым ці партызанскім мінулым — Васіля Быкава, Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, Уладзіміра Калесніка. Вобразнае спалучэнне літаратура-эпічнай хронікі з магчымасцямі дакументальнага экрана дало вельмі плённы вынік у цыкле фільмаў Віктара Дашука паводле кнігі «Я з вогненнай вёскі». Тут трагізм гісторыі спаленых карнікамі вёсак спалучаецца з глыбокімі псіхалагічнымі партрэтамі жанчынаў, што перажылі асабістыя трагедыі ў часе вайны. Вышыні філасофскага

асэнсавання вайны як наступства крызісу гуманістычных ідэалаў — фільмы «Ідзі і глядзі» Э.Клімава (паводле сцэнарыя А.Адамовіча, 1985), «Знак бяды» М.Пташука (паводле В.Быкава, 1986), «Сведка» В.Рыбарава (паводле В.Казько, 1987). Кінатрагедыі патрабуюць ад глядача вялікага эмацыйнага напружання, цяжкай працы душы. Глядзец іх нялёгка і не кожнаму па сілах. Але такія фільмы-трагедыі ачышчаюць душу, як сімфоніі Бетховена. На долю нашага народа ў гады вайны выпалі цяжкія выпрабаванні, і беларускі экран расправёў пра гэта мудра і годна. Гэтыя фільмы — не проста мастацкае дасягненне экрана, але і гонар усёй беларускай культуры. Было, было беларускае кіно. І тут яно ўзнялося на найбольш значную сваю вышыню.

Выразныя стужкі былі створаныя не толькі пра вайну, ёсць мастацкія здабыткі і ў іншых тэмах ды жанрах. Вось, напрыклад, дзіцячыя фільмы. Творчасць рэжысёра Леаніда Нячаева прынцыпова значная не толькі ў айчынай, але і ў сусветнай кінематаграфіі для дзяцей. Нячаеў стварыў цудоўны цыкл прыгожых «рознакаляровых» фільмаў-казак, музычных феерыяў. Маленькія глядачы ўжо некалькіх пакаленняў з захапленнем глядзяць «Прыгоды Бураціна» (1975), «Пра Чырвоны Каптурок» ды іншыя яго стужкі.

Дзе сёння майстры нашага дзіцячага кіно, дзе працяг гэтых слаўных традыцый? Няма адказу.

Прыкметай сталасці беларускага тэлевізійнага кіно з'явіліся экранізацыі высокай класічнай літаратуры, і найперш — твораў І.Тургенева. Чаму менавіта Тургенеў стаўся культавым аўтарам для нашых рэжысёраў? Мабыць, з прычыны агульнага ракурсу светаўспрымання, лірычнасці, любові да прыроды, да нестаропкага медытатывнага рытму апаведу, тонкай нюансіроўкі

псіхалогіі герояў. «Тургенеўскі цыкл» у беларускім кіно — фільмы В.Турава «Жыццё і смерць двараніна Чартапханова» (1971), В.Рубінчыка «Гамлет Шчыгроўскага павета», (1976), В.Чацверыкова «Зацішша» (1981), В.Нікіфарова («Бацькі і дзеці», 1984) — давёў значнасць высокай класікі для духоўнага «подыху» экрана, для стварэння сапраўды значных мастацкіх твораў.

Тое самае можна сказаць і пра экранізацыю рамана Івана Мележа «Людзі на балоце», якую зрабіў для кінаэкрана і тэлебачання В.Тураў. Эпас народнага жыцця знайшоў сабе тут новыя фарбы дзякуючы захапленню рэжысёра прыродаю і людзьмі Палесся, майстэрству апэратара Д.Зайцава, цікавым акцёрскім работам, музычнай напеўнасці і пластычнасці кінавідовішча. У лепшых сваіх эпізодах гэта фільм-песня. Прырода Беларусі як адна з пластычных дамінантаў спела сваю мелодыю і ў карціне Д.Зайцава «Хам» (паводле Э.Ажэшкі), дзе ў выразным кантрастным дуэце бліснулі таленты польскай актрысы Г.Дуноўскай і беларускага акцёра П.Скуратава.

Цікавая літаратурная аснова — палова гарантыі поспеху фільма. Зварот да класікі ўзбагачае мысленне рэжысёра і акцёраў, дадае годнасці іх працы. Прыклад такога творчага плёну — фільм Міхаіла Якжэна «Нататкі маладога доктара», пастаўлены ў 1991 г. паводле М.Булгакава.

Адметная старонка беларускага кіно — экранізацыі твораў Уладзіміра Караткевіча, найбольш чытанага сённяшняга моладдзю класіка. Рамантык, паэт (нават у прозе), майстар вострых сюжэтаў, тонкі знаўца гісторыі і нацыянальнай культуры, У.Караткевіч — незвычайная постаць у айчынай, пераважна «сялянскай», літаратуры. Яго кнігі быццам створаны для экранізацыі

«Ідзі і глядзі» Э.Клімава. В.Міронава (Глаша), А.Краўчанка (Флёра).



«Я родам з дзяцінства» В.Турава. У.Зубараў (Ігар), Б.Руднеў (спяпы лейтэнант), А.Алейнікава (Вера). Вольга Мініч, гераіня стужкі В.Дашука «Жанчына з забітай вёскі».



— прыгожай, відовішчнай і пафіласофску глыбокай. У 80-ыя гады былі пастаўленыя фільмы «Дзікае паляванне караля Стаха» В.Рубінчыка і «Чорны замак Альшанскі» М.Пташука, але гэтага мала. Напрыклад, несумненны поспех у шырокай аўдыторыі магла б мець экранізацыя вельмі «кінагенічнай» аповесці Караткевіча «Ладдзя распачы». Пра такую пастаноўку марыць рэжысёр М.Якжэн — але не знаходзіць разумення ў кінематаграфічнага кіраўніцтва.

Яшчэ раз падкрэслію: творчасць Уладзіміра Караткевіча — наша неадценная агульнанарод-



ная мастацкая спадчына. Яго творы павінны прыйсці новай хваляй у нашу экранную культуру. І сам ён, яго светлая, рамантычная асоба, яго энцыклапедычныя веды пра Беларусь могуць стацца добрай тэмай для кіно. Хіба нармальна, што яго нядаўні юбілей — 70-годдзе з дня нараджэння — не быў, па сутнасці, адзначаны беларускім кінематографам? З'явіўся толькі кароткі дакументальны тэлефільм («Мсціслаў» У.Арлова) — паводле нарыса пісьменніка пра гэты горад. Дарэчы, ніяк не было адзначана экранам і 80-годдзе Івана Мележа. Абыякаваць кіно да мастацкай спадчыны свайго народа проста здзіўляе.

У 2002 г. адбудуцца, трэба меркаваць, юбілейныя ўрачыстасці з нагоды 120-годдзя Янкі Купалы і Якуба Коласа. Як рыхтуецца да гэтага наш кінематограф? Пакуль што — ніяк. Ранейшыя экранізацыі гэтых класікаў былі слабыя і бляклыя. Возьмем, напрыклад, славетную «Паўлінку» — п'есу-эмблему тэатра імя Я.Купалы, якой ён штогод адкрывае тэатральны сезон. Якой каштоўнай сёння здаецца проста фіксацыя працы майстроў купалаўскай сцэны ў фільме-спектаклі часоў «малакарціння» (1952)! Побач з ім даволі прымітыўным выглядае тэлефільм Ю.Цвяткова паводле «Паўлінкі» «Пасля кірмашу» (1972) з эстраднымі ды іншымі камедыйнымі «зоркамі». Чаму б не звярнуцца зноў да экранізацыі «Паўлінкі», да сённяшняга яе мастацкага прачытання?

Не шанцавала з кіно і Якубу Коласу. Прыгадаем хоць бы экранізацыю яго трылогіі «На ростанях» — заідэалагізаваны фільм «Першыя выпрабаванні» (1960), дзе зусім няма Коласавай інтанацыі. А між тым яго пазмы «Новая зямля» і асабліва «Сымон-музыка» проста просяцца на экран. У польскім кіно Анджэй Вайда здолеў увасобіць на экране вершаваны тэкст А. Міцкевіча ў фільме «Пан Тадевуш». А мы, беларусы, быццам знарок, хаваем класікаў нашай літаратуры ад кінааўдыторыі (у тым ліку школьнай). Канешне, звяртацца да класікі трэба не толькі з нагоды юбілеяў, але і пра іх забывацца не варта.

Успомнім, як няўважліва паставіліся нашае кіно і тэлебачанне да 200-годдзя А.Пушкіна. Маглі б і тут з'явіцца новыя экранныя творы. Быў жа ў нас фільм В.Нікіфарова «Дуброўскі». Дарэчы, прататып Дуброўскага быў ураджэнцам Беларусі (як і цяперашні кіраўнік Пушкінскага запаведніка). Мог бы з'явіцца нават цыкл фільмаў «Пушкін і Беларусь» (як ка-

лісьці быў створаны фільм «Да-стаеўскі і Беларусь»). Але пазіцыя кінематаграфічнага кіраўніцтва пасіўна-спажывецкая, не творчая. Маўляў, «прывосьце сцэнарыі, а мы паглядзім». А чаму б не ініцыяваць адкрытыя конкурсы на важныя тэмы?.. У выніку пушкінскі юбілей звёўся да рэкламных ролікаў і безаблічнай «адчэпнай» стужкі пра пазтаву праўнучку, пахаваную ў Беларусі.

Беларуская кінадакументалістыка мае больш значныя дасягненні. Гэта найперш унікальны цыкл этнамузыкалагічных стужак у галіне г. зв. «візуальнай антрапалогіі», створаных з удзелам музыказнаўцы Зінаіды Мажэйкі («Палескія калядкі», «Памяць стагоддзяў», «Рух зямлі» ды інш.). Гэтыя здымкі аўтэнтчнага фальклору ў яго натуральным асяроддзі былі высока ацэненыя на міжнародных кінафестываліх і канферэнцыях.

Наогул, дакументалісты цяпер лідзіруюць у нашым кіно ў распрацоўцы новых тэмаў і мастацкіх прыёмаў. Свае дасягненні тут мае кожная з фільмавытворчых устаноў: кінааб'яднанне «Летапіс», аб'яднанне «Тэлефільм» дзяржаўнага тэлебачання, Белвідэацэнтр. Гісторыя, экалогія, духоўнасць — вось асноўныя тэмы 90-ых гадоў. Дакументальна-мастацкі цыкл Віктара Шавялевіча («Пастка для зубра», «Беларусь на крыжы стагоддзяў» ды інш.) — гэта арыгінальныя аўтарскія творы, у якіх мастацкія вобразы спалучаюцца з папулярна-ведаў пра буйных дзеячаў нашай гісторыі. Вельмі каштоўныя карціны В.Шавялевіча з удзелам акадэміка Д.Ліхачова («Па шляхах «Слова пра паход Ігаравы»», «Да вас, сучаснікі мае», «Лісты пра добрае» ды інш.). Гэтыя фільмы — увёсак у фонд не толькі беларускай, але і сусветнай культуры.

Беларускія дакументалісты — самыя, можна сказаць, апан-

таныя творчасцю людзі. Нават у сённяшніх умовах яны не губляюць стваральнай энергіі, імкнуча здымаць фільмы, за якія было б нясорамна. Прыгадаем некаторыя імёны. Міхаіл Жданоўскі («Арганы Беларусі», «Соп апіта», «На кожны гук ёсць рэха на зямлі»). Валерый Жыгалька («Жылі-былі людзі», «Вясна 1999», «Забароненая зона»). Уладзімір Арлоў (партрэты многіх дзеячаў культуры, у тым ліку «Яўген Глебаў. Урыўкі з ненадзісанага»). Пранізлівы лірык і рамантык экрану Міхаіл Якжэн («Знойдзеш Бацькаўшчыну блізка» — пра Янку Купалу, «Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў», «З забыцця і праху»). Юрый Гарулёў («Адажы», «Дзеці кавалера Джамбатыста Піранезі», «Вечар у Паўночных Афінах»). Асаблівы свет мастацкіх талентаў — і ў стужках Мікалая Князева («Малако без бутэлькі», «На шляху да танчужай зоркі»). Аляксандр Карпаў здымае сваіх герояў у псіхалагічна абвостраных, пагранічных сітуацыях («Апошні спектакль»). Валерый Шышоў стварае адухоўленыя партрэты мастакоў («Анісімаў», «Вяртанне ў вырай»). Алег Шклярэўскі змешвае кактэйлі з паэзіі, музыкі і вобразаў прыроды («Карагод», «Эй, гуляю я!», «Вочы вады»). Аляксандр Кашэўнікаў «А мае міране — добрыя людзі», «Шлях-сцяжына нябітая», «Дотык да вечнасці». Людвіг Гядравічус стварае панарамы гарадоў, мястэчак, прыроды Беларусі («Нясвіжскі фарны», «Брэст», «Край чыстай вады»). Сяргей Агееў правікае ў мастацкі свет творцы («Vixi») і авантурна-прыгодніцкі свет разведчыкаў («Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа»).

Традыцыі сталых майстроў развівае маладая генерацыя дакументалістаў. Галіна Адамовіч вылучаецца цвяроза-аналітычным поглядам на драматычныя абставіны лёсу герояў («Што ў

Пімене табе маім?», «Канікулы для сіраты»). Віктар Аслук — аўтар глыбокіх лірыка-філасофскіх роздумаў пра лёс народа і сучаснага чалавека («Слёзы блуднага сына», «Добры вечар, сад, сад...», «Андрэевы камяні»). Надзея Гаркунова здолела спалучыць мастацкія вобразы «Шыняля» М.Гогаля і споведзь акцёра В.Манаева («Несыграная роля»). Карына Анціпенка — аўтар віртуозных псіхалагічных стужак «Уцёкі» і «Ніцаваная-вываратная».

Я пералічыла, вядома, не ўсіх — і хай мне даруюць тыя, каго не назвала тут. Хацелася б яшчэ толькі звярнуць увагу на захаванне традыцый нашай дакументалістыкі. Дакументалісты, як і ўсе людзі, — не вечныя, але іх «лініі» ў кіно працягваюць духоўныя спадкаемцы. Сяргей Пятроўскі, мабыць, найбольш поўна рэалізаваў сябе ў сваім апошнім, чароўна квяцістым экалагічным фільме «Свет крутлявай чаротаўкі». Яго вучань і паплечнік арнітолаг Ігар Бышнёў працягнуў гэтую «сцежку» прыродазнаўчага кіно карцінамі «Жывыя сведкі ледавікоў», «Лясныя хованкі», «Жывая вада». Пайшоў з жыцця таленавіты і прыязны Юрый Лысятаў, карціны якога — эпоха ў беларускім кіно. Яго няскончаны фільм пра народную музычную культуру «Рух зямлі» завяршыў сябра і калега Станіслаў Гайдук. Памёр мужны Валерый Басаў, які распрацоўваў важную тэму жыцця народа ў постчарнобыльскі перыяд гісторыі («Прычасце», «Імгненне радасці», «Сонейка ў вачах», цыкл «Нараўляныя эцюды»). Гэты напрамак сёння працягваюць адораныя дакументалісткі Рэната Грыцкова («Хутка лецея міне», «Валяціна Каралёва — вясёлая ўдава», «Сямейны блюз пад гукі акарыны») і Арына Волах («Шэрае, блакітнае, крыху зялёнага...», «Калядныя цыры», «Хрэсьбіны», «Я ўбачу, я пазнаю»).

НЯМА...

Чаго сёння няма ў беларускім ігравым кіно? Можна сказаць каратка: няма сапраўдных мастацкіх здабыткаў. Фільмы ёсць, а нацыянальнай кінематаграфіі няма. Можна, вядома, тлумачыць прычыны такога становішча аб'ектыўнымі палітычнымі і эканамічнымі фактарамі, у гэтым ёсць снарада. Але я хачу звярнуць увагу на два іншыя ключавыя моманты, якія замяняюць развіццё беларускай мастацкай культуры. Гэта непрадуктыўная сцэнарная палітыка і адсутнасць творчага духу ў стратэгічным кіраванні



кінапрацэсам з боку Міністэрства культуры.

Сцэнарная палітыка, як вядома, мусіць грунтавацца на прадуманым спалучэнні ў «партфелі» студыі праектаў, адрасаваных як самай шырокай аўдыторыі, так і асобным катэгорыям гледачоў. Стратэгія адбору сцэнарыяў павінна абапірацца на пэўную канцэпцыю развіцця беларускага кіно як галіны нацыянальнай мастацкай культуры. Гэта значыць, што нашае кіно павінна распавядаць пра гісторыю, сучаснасць, культуру, людзей Беларусі. Здавалася б, элементарная рэч. Але такой канцэпцыі пакуль што няма. Няма і стратэгіі развіцця беларускага кіно.

«Знак бяды»  
М.Пташука.  
Г.Гарбук (Пятрок),  
Н.Русланава  
(Сцепаніда).

«Людзі на балоце»  
В.Турава. Б.Няўзораў  
(Яўхім), М.Якаўлева  
(Хадоська).



Што ж атрымліваецца на практыцы ў галіне сцэнарнай справы? Вось прыклады вельмі прымітыўных сцэнарыяў, экранізаваных у апошнія гады: «Сын за бацьку» (аўтар сцэнарыя В.Чарных, рэжысёр М.Яроменка-малодшы. Пры ўдзеле М.Касымавай, 1995), «Шэльма» (сцэнарыст А.Шчукіна, рэжысёры І.Чацверыкоў і А.Ган-

чаронак, 1996), «Бег ад смерці» (сцэнарыст М.Чаргінец, рэжысёр В.Дзяругін, 1996), «Батанчны сад» (сцэнарысты Л.Дзёміна і В.Дзёміна, рэжысёр У.Гасцюкін, 1997), «Тры жанчыны і мужчына» (сцэнарыст В.Мярэжка, рэжысёр В.Дудзін, 1998), «Справа Лахоўскага» (сцэнарыст і рэжысёр В.Бернаер, 1998). Агульныя рысы гэтых твораў — адсутнасць сувязі з гісторыяй і сучаснасцю беларускага народа (прывязка сюжэта да нашай геаграфічнай тэрыторыі чыста ўмоўная) і паказ пошласці і амаральнасці як натуральнага стану чалавечай душы.

У сцэнарным партфелі кінастуды няма праектаў экранізацыі літаратурнай класікі — не толькі сусветнай, але і беларускай. Перасохла плынь прыгодніцкага, радаснага дзіцячага кіно. Агульнае ўражанне — выпадковасць рэалізаваных сцэнарыяў, страта ігравым кінематографам ролі судышальніка і да-

радчыка свайго народа ў цяжкі крызісны час.

#### ЦІ БУДЗЕ БЕЛАРУСКАЕ КІНО ЗАЎТРА?

Калі нічога не зменіцца, яго не будзе. Каб выпрацаваць жыццяздольную стратэгію развіцця, трэба асэнсавачь сённяшні стан рэчаў з улікам тых добрых традыцыяў, што мае айчыннае кіно. У беларускай мастацкай культуры ёсць вялікія здабыткі, і таму «комплекс непаўнавартасці» проста смешны. Цяперашні стан крызісу быў прадвызначаны не толькі агульнымі эканамічнымі праблемамі, але і «перакрыўленай» сцэнарнай палітыкай, непрадуманым кіраўніцтвам, адсутнасцю стратэгіі развіцця кінатэатра. Дзяржаўныя грошы, якія выдаткоўваюцца на кіно, не павінны больш кідацца на вецер. Трэба не наракаць на тое, што іх мала, а плённа выкарыстоўваць тых, што ёсць.

Хочацца верыць — беларускае кіно будзе!

## Пасля доўгага чакання моманту ісціны...

Ефрасіння БОНДАРАВА

Чытачы, мабыць, ужо здагадаліся, што гаворка пойдзе пра фільм Міхаіла Пташука «У жніўні 44-га...», пастаўлены паводле папулярнага ў 70-ыя гады рамана рускага пісьменніка, былога контрразведчыка Уладзіміра Багамолава. Раман неаднойчы перавыдаваўся то пад назвай «Момант ісціны», то — «У жніўні сорок чацвёртага», то пад абедзвюма назвамі адразу. Кінематографісты і раней не абміналі яго ўвагаю: спрабаваў паставіць фільм паводле яго такі майстар экранізацыі, як Вітаўтас Жалакявічус, але Багамолаў не ўпадабаў тую версію і прымусіў літоўскага рэжысёра спыніць здымкі. Праз чвэрць стагоддзя твор Багамолава, у якім спалучаюцца асабістыя ўражання аўтара і дакументальныя сведчанні пра выкрыццё варажай агентуры ў тыле савецкага войска на тэрыторыі Заходняй Беларусі, атрымаў другое жыццё на здымачных пляцоўках кінастуды «Беларусьфільм».

Больш за тры гады прозвішчы Пташука і Багамолава не зніклі са старонак перыядычнага друку, іх творы былі аб'ектам дыскусій на сустрэчах кінематографістаў з кіраўніцтвам студыі і Міністэрства культуры. Удзельнікі XII з'езда беларускіх кінематографістаў абураліся, што дарагая карціна Пташука «прыдушыла» многія іншыя пастановачныя праекты кінастудыі, напраккалі кіраўніцтва кінатэатра за тое, што «Беларусьфільм» не лічыць сваім прыярытэтам малабюджэтныя праекты (яны далі б магчымасць вярнуцца ў кіно многім рэжысёрам, якія ўжо шмат гадоў нічога не здымаюць). Міхаілу Пташуку сапраўды пашэнціла не адчуць на сабе матэрыяльнага і маральнага крызісу айчынай кінавытворчасці, руйнавання лепшых традыцыяў «Беларусьфільма».

Вялікая Айчынная вайна на працягу паловы стагоддзя была тэмай найбольш значных твораў беларускага кіно. Бадай, толькі яна дазваляла ў эпоху «застою» выносіць на экраны маштабных і яркіх герояў. Праз асэнсаванне падзеяў апошняй вайны кшталтавалі сваё грамадзянскае і мастакоўскае бачанне свету такія майстры, як В.Сцяпанавіч, В.Тураў, В.Чацверыкоў, І.Дабралюбаў, В.Рубінчык. Антыфашысцкаму супраціву прысвечаны лепшыя творы А.Карпава («Доўгія версты вайны» ды «Яго ба-

тальён» паводле В.Быкава і «Шлюбная ноч» паводле І.Шамякіна).

Сярод ранніх твораў М.Пташука жыццё пад акупацыяй адлюстроўваюць тэлесерыял пра падпольшчыкаў «Час выбраў нас» (сцэнарыі А.Петрашэвіча і У.Халіпа) і кінатэатра «Знак бяды» паводле аднайменнай аповесці В.Быкава. Героі «Знака бяды» Пятрок і Сцяпаніда Багацькі (акцёры Г.Гарбук і Н.Русланава) увасобілі лепшыя якасці беларускага сялянства, ягоную не адразу заўважную годнасць і няскораную душу. Такіх праўдзівых вобразаў было няшмат у нашым кіно, хоць менавіта яны праславілі «Беларусьфільм». Яркіх твораў у тых часы было мала, пераважалі незапамінальныя бесканфліктныя стужкі, але нават яны цяпер, на фоне змрочных і агрэсіўных экранных відовішчаў, выклікаюць настальгію: далёкія ад праўды, яны, прынамсі, не аспрэчвалі ідэалы гуманізму і эстэтычнай гармоніі, якіх нам сёння не стае і ў жыцці, і ў мастацтве.

Творчую біяграфію рэжысёра Пташука складаюць фільмы розных жанраў і маштабаў. Сярод іх — рамантычныя стужкі для дзяцей «Пра Віцю, пра Машу і марскую пяхоту» і «Лясныя арэлі», прыгодніцкі тэлесерыял «Чорны замак Альшанскі» паводле аднайменнага рамана У.Караткевіча (гэта быў апошні фільм, да якога ён спры-

Рэпетыцыя кульмінацыйнага «моманту ісціны»: нямецкі шпіён Машчанка (Аляксандр Балусёў) і контрразведчык Алёхін (Яўген Міронаў).



Фільм М.Якжэна «Нататкі маладога доктара». А.Нікіціх (Бомгард).

«Бацькі і дзеці» В.Нікіфарова. В.Шальных (Сітнікаў), У.Конкін (Аркадзь Кірсанаў), У.Богін (Базараў).





чыніўся). Найбольш адекватным увасабленнем сваіх творчых памкненняў сам рэжысёр лічыць псіхалагічную кінааповесць «Вазьму твой боль» (паходзе І.Шамякіна) і экранізацыю быкаўскага «Знака бяды». Гэта грунтоўныя і праўдзівыя творы, энцыклапедыя беларускага менталітэту савецкіх часоў.

У 1990-я гады М.Пташук зняў «выкрывальніцкія» трагікамедыі «Наш браняпоезд» і «Кааператыў» «Палітбюро». Пасля іх была стужка «Гульня ўяўлення», якую можна назваць гарэзлівым фліртам з кінагероямі. Усе гэтыя фільмы былі адзначаны на рознага рангу фестывалях. З захапленнем рыхтаваўся М.Пташук да пастаноўкі маштабнай гістарычнай карціны «Вітаўт» з эпохі Вялікага Княства Літоўскага. Мне здарылася азнаёміцца са сцэнарыем нашага вядомага драматурга А.Дударова і магу засведчыць, што там была трывалая аснова для адметнага кінатвора. І раптам — вяртанне да падзеяў Другой сусветнай вайны...

Не будзем вышукваць прычыны зігзагаў рэжысёра на шляху пошукаў зручных для сябе і зменлівага часу тэмаў. Відаць, на выбар М.Пташука паўплывала не толькі цяперашняя палітычная сітуацыя, але і слава выбітнага літаратурнага творца, якім шмат гадоў лічыўся раман У.Багамолава. Тэма змагання з варожымі агентамі і ў Беларусі, і ў Расіі дагэтуль не страціла сваёй актуальнасці. Апроч таго, ужо вырасла новае пакаленне моладзі, якое мае вельмі прыблізнае ўяўленне пра тое, хто і як атрымаў перамогу ў Другой сусветнай вайне. І нарэшце: раман Багамолава цікавы не толькі сваім фэаўльна-падзейным бокам, але і заўсёды актуальным аналізам псіхалогіі чалавечых адносінаў і ўчынкаў.

Наўрад ці варты сур'ёзнай ўвагі гэтак мілы У.Багамолаву падлік, колькі і што ўзялі кінематаграфісты з першаасновы фільма, бо экранізацыя ў прынцыпе не можа і не павінна скарыстаць увесь

змест літаратурнага творца. На мой погляд, галоўнае для кінаінтэрпрэтацыі — адекватна ўзнавіць сутнасныя характарыстыкі герояў і дасягнуць таго самага ўзроўню размовы з гледачамі, на які ў свой час пісьменнік запрасіў сваіх чытачоў. На жаль, пастаноўшчык не здолеў ці не спрабаваў паглыбіцца ў распрацоўку псіхалогіі герояў карціны, высветліць вытокі іх учынкаў і характараў. Рэжысёр цалкам даверыўся акцёрскаму майстэрству Югена Міронава (капітан Алёхін), Уладзіслава Галкіна (лейтэнант Таманцаў), Юрыя Калакольнікава (контрразведчык Бліноў), героі якіх шукаюць шпіёнаў у тыле савецкага войска. На паперы падзяліць людзей на «сваіх» і «чужых» прасцей, чым на кінастужцы. У фільме шукаць адказ на пытанне «хто ёсць хто?» даводзіцца апасродкаваць — праз змену ракурсаў, паварот галавы, мімаходзь кінутае слова...

Незадаволены вынікам здымак У.Багамолаў прымусіў змяніць рабочую назву стужкі «Момант ісціны» на «У жніўні 44-га...» (гэта падзаглавак ягонага рамана). Пастаноўшчык, аднак, не пагаджаецца з крытыкаю ў свой адрас адносна сэнсавай і стылістычнай неадпаведнасці фільма рамана. Міхаіл Мікалаевіч упэўнены, што здымачнай групе фільма ўдалося праўдзіва і па-новаму распавесці пра мужнае і сумленнае пакаленне, якое ўзяло на сябе адказнасць за перамогу ў вайне. Стужка «У жніўні 44-га...» сталася годным працягам твораў М.Пташука пра людзей, што зведалі цяжар акупацыі і не скарыліся варожай сіле.



Аўтары фільма (калі меркаваць паводле інтэрв'ю, якія раздаваў рэжысёр падчас здымак і прэм'ерных паказаў) мелі намер зняць яго ў модным стылі ці то баевіка, ці то трылера — нахшталь тых амерыканізаваных кінавідовішчаў, дзе становіцца героі знішчаюць ворагаў не толькі маральна, але і матэрыяльна — пасля галавакружных пагонаў і перастрэлак. Пра тое, што група капітана Алёхіна паспяхова выканае загад нейтралізаваць шпіёнаў, якія могуць нашкодзіць наступальнай аперацыі савецкага войска, чытачы рамана ўжо ведалі. Задачай фільма было паказаць, як адбывалася гэтая аперацыя, якіх інтэлектуальных і фізічных высілкаў яна каштавала чэкістам. На карысць захапляльнасці фільма была б большая напружанасць дзеяння, бо напоўніць яна праявілася толькі ў сцэне затрымання варожых агентаў.

Трылер з ягоным *suspense*'ам (нарастаючым напружаннем) не атрымліваўся амаль да сярэдзіны стужкі. Напружанасць дзеяння не нарасталала. Падрэзаны паказ маруднага пошуку слядоў нямецкіх шпіёнаў не ўпісваецца ў прыгодніцкую лінію і расслабляе фэаўлу. Аднак коштам страціў у тэмпарытме рэжысёр і апэратар атрымалі матчымасць бліжэй пазнаёміць гледачоў з героямі і лепш падрыхтаваць кульмінацыйны момант стужкі. Гледач можа ацаніць, колькі цяжкіх і смеласці і вынаходлівасці спатрэбілася контрразведчыкам, каб паспець выканаць заданне ў тэрмін.

Месцамі стужка «У жніўні 44-га...» узнімаецца да ўзроўню добрага прыгодніцкага кінатвора. Падабаюцца па-майстэрску распрацаваныя мізансцэна выкрыцця шпіёнаў, віртуозная ігра акцёраў, асабліва Югена Міронава і Уладзіслава Галкіна. І калі ў Міронава ўжо былі выбітныя ролі (у фільмах «Анкор! Яшчэ анкор!», «Мусульманін», «Дзённік яго жонкі» ды інш.), то Галкін — гэта адкрыццё рэжысёра Пташука. З моманту непасрэднага сутыкнення смершаўцаў з ворагамі фільм набывае рысы баевіка: дзеючыя асобы паларна падзеленыя на «нашых» і «чужых», і выйграюць «нашыя». Фільмы са стралянінаю заўсёды мелі поспех у гледача. Стужка Пташука вылучаецца з гэтага шэрага ідэалагічнай абгрунтаванасцю супрацьстаяння і больш складанаю структурай.

Калі пры канцы фільма спрабуеш вызначыць ягоны агульны жанр, дакладнага адказу не знаходзіш. Няпэўны жанр не дазваляў згарманізаваць карціну. Для чыста забаўляльнага відовішча фільм занадта грувасткі, але і выразна ўзнавіць абвешчаную аўтарам рамана «дакументальнасць падзеяў» не ва ўсім удалося. Гэтым, відаць, і тлумачыцца рэдкі ў практыцы кінавытворчасці парадокс: у цітрах напісана, што стужка пастаўлена паводле матываў рамана У.Багамолава, а прозвішча аўтара сцэнарыя адсутнічае, хоць вядома, што ім быў сам пісьменнік. Фільм запускаўся ў вытворчасць і здымаўся пад назваю «Момант ісціны». Гэта абавязвала пастаноўшчыка знайсці вобразнае адлюстраванне назвы, метафарычна ўвасобіць закладзеную ў ёй звышідэю рамана. І лепшае, што знайшоў рэжысёр, — тэкст фінальнай шыфраграмы: «Бабуля прыехала» (гэта значыць, фашысцкая агентура выкрытая)...

Жанрава-стылістычны эклектызм уласцівы многім сучасным фільмам, аўтары якіх спадзяюцца завабіць у кінатэатр гледачоў з розных слаёў грамадства (у даным выпадку — моладзь і вэтэранаў). Тым не менш эклектызм стужкі не перашкодзіў перанесці на экран асноўны падзеі літаратурнай першаасновы. Рэжысёр М.Пташук, апэратар У.Спарышкоў, мастак А.Чартовіч і ўсё творчы калектыў захаваў галоўнае — праўду пра гераізм пакалення «вогненых саракавых». Ад выканаўцаў галоўных роляў рэжысёр дамагаўся

максімальнай натуральнасці, растварэння асобы акцёра ў характары персанажа. Гэта было неабходна для ўзнаўлення на экране «дакументаванай прозы». І фільм дазваляе паверыць у «сапраўднасць» герояў.

М.Пташук звычайна запрашае на здымкі акцёраў, здольных ствараць самадастатковыя вобразы. У ягоных фільмах здымаліся М.Ульянаў, У.Гасцюхін, А.Пятрэнка, Г.Гарбук ды іншыя майстры, якія аблягчалі рэжысёра задачу ўсталявання кантакту паміж аўдыторыяй і экраннымі падзеямі. (Беларускія рэжысёры любяць здымаць «зорак» не толькі таму, што фільм будзе лягчэй прадаць на рынку: пад бліскучай іграю акцёраў можна ставіць невыразную канцэпцыю стужкі і адсутнасць вынаходлівасці пастаноўшчыка. — Рэд.) Гэтым разам у карціне М.Пташука ўзяла ўдзел «зорка» польскага кіно Беата Тышкевіч: яна сыграла ролю пані Гралінскай — гаспадыні хутара, куды ў пошуках шпіёнаў завіталі контрразведчыкі. На жаль, яе роля была эпізадычная і не дала матчымасці раскрыцця таленту актрысы, хіба толькі заінтрыгавала прысутнасцю «зоркі» ў прахадным эпізодзе.

У сваіх інтэрв'ю, а таксама на прэм'ерных паказах фільма ў кінатэатрах «Кастрычнік» (на фестывалі «Лістапад-2000») і «Масква» (у студзені 2001 г.) М.Пташук падкрэсліваў, што ствараў нацыянальную карціну. Такого творца мы і чакалі, але месца экраннага дзеяння, па вялікаму рахунку, засталася даволі абстрактным — калі не лічыць прамільгнуўшых ў кадрах прыдарожных шыльдаў з назвамі беларускіх гарадоў. А з тых, хто жыў на гэтай беларускай зямлі, у фільме запамніўся драматычным лёсам былы старшыня сельсавета, які вярнуўся з фронту інвалідам і знайшоў на радзіме разбураны дом і скалечанага малаго сына. Беларускі акцёр А.Лабуш сыграў гэтую ролю так, што за лёсам адной сям'і адчуваецца бяда ўсяго народа, трагедыя хатыняў і трасцяноў. Пра гэта ў фільме час ад часу нагадваецца. Увогуле, аўтары часта падводзяць нас да сітуацый, за якімі вычуваецца глыбінны сэнс адлюстраваных падзеяў, але адразу «змняюць ракурс» і гэты сэнс застаецца недавыяўленым.

Ёсць і іншыя нагоды для папрокаў за недастатковую распрацоўку калізіяў, якія маглі б узбагаціць карціну. У той самы час нельга не бачыць і таго, што фільм, які прабіваўся да гледача праз кпіны журналістаў і пярэчанні аўтара рамана, атрымаўся значна і дастаткова цікавы. І галоўная яго вартасць — вобразы цэнтральных персанажаў.

Фота А.Дамітрыева.

Выканаўца галоўнай ролі Юген Міронаў.



Беата Тышкевіч у ролі пані Гралінскай.



Міхаіл Пташук на натуральных здымках.

Лейтэнант Бліноў (артыст Юрыя Калакольнікаў) аглядае толькі што вызваленую ад немцаў Ліду (у ролі горада Ліды — Слонім).

Прыфрантавая дарога пад Гроднам.





## Народны рэжысёр

Наталля СЦЯЖКО



Кінарэжысёр  
Валерый Жыгалка,  
мастацкі кіраўнік  
ТА «Тэлефільм».

Гісторыя мастацтва налічвае шмат стагоддзяў. У спаконвечныя часы нарадзіліся музыка, тэатр, жывапіс, архітэктура. У XIX–XX стагоддзях узнікаюць новыя, тэхнагенныя віды мастацтва — фатаграфія, кіно, камп'ютэрная графіка. Адным з новых відаў мастацтва з'яўляецца і тэлевізійнае кіно. Кінематограф і тэлебачанне спарадзілі новыя творчыя прафесіі: аператар, гукарэжысёр, мантажор. Вядома, галоўная роля ў стварэнні фільма належыць рэжысёру: менавіта ён збірае каманду, асэнсоўвае матэрыял і ператварае яго ў сучасны аўдыёвізуальны твор мастацтва.

Адным з першых і найбольш цікавых рэжысёраў тэлевізійнага кіно Беларусі з'яўляецца мастацкі кіраўнік творчага аб'яднання «Тэлефільм» Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі Валерый Фёдаравіч Жыгалка. Нарадзіўся ён крыху больш за 60 гадоў таму на ўскрайку Мінска ў сям'і рабочых. Маці, хатняя гаспадыня, выходзіла пеярых сыноў, з якіх Валера быў наймалодшым, бацька працаваў на чыгунцы. Шлях да прафесіі быў няпросты. У 1959 годзе В.Жыгалка паступае на акцёрскі факультэт тэатральна-мастацкага інстытута ў майстэрню Б.Н.Дакучовіча, потым, праз два гады, пераходзіць на рэжысёрскі факультэт. Прызываецца ў войска, пасля службы вяртаецца ў Мінск, заканчвае вучобу і з 1968 года працуе ў ТА «Тэлефільм», спачатку асістэнтам рэжысёра, а потым і рэжысёрам.

На сённяшні дзень В.Жыгалка зняў каля 60 фільмаў. Яго кіно вельмі асабістае, ён заўсёды «прапускае» матэрыял праз сябе, таму даволі часта ў сваіх карцінах ён з'яўляецца адным з герояў і выступае ў ролі дыктара.

Творчасць В.Жыгалкі можна падзяліць на чатыры асноўныя тэмы. Цыкл «Дзеці вайны» складаецца з наступных стужак:

— «Ім не было і 16-ці» (1978). Фільм пра сяцёр Дрозд, якія ў гады Вялікай Айчыннай дапамагалі партызанам і ўдзельнічалі ў знішчэнні гаўляйтэра В.Куба.

— «Дзеці Брэсцкай крэпасці» (1978). Герой стужкі — дзеці абаронцаў цытадэлі.

— «Адгукіся, маё дзяцінства» (1980). Фільм пра трэнера В.Князева, які ў гады вайны быў выхаванцам асобнага батальёна размініравання.

— «Сянец мой вячэрні» (1997). В.Жыгалка згадвае свае дзяцінства і юнацтва, якія пераплаліся з падзеямі нашай гісторыі.

— «Апошні з групы «Джэк»» (2000). Герой фільма Г.Юшкевіч — адзіны, хто ацалеў з удзельнікаў разведвальна-дыверсійнай групы «Джэк».

Шмат стужак В.Жыгалка прысвяціў *людзям працы*:

— «Пераадоленне» (1977). Фільм пра ткачых Баранавіцкага баваўнянага камбіната.

— «Дзелавая размова» (1979) — пра рацыяналізатараў гродзенскага завода «Радыёпрыбор».

— «Клопаты заўтрашняга дня» (1980). Герой

фільма — старшыня калгаса імя Урыцкага А.Паташкін і старшыня калгаса «Узвара» І.Янсан.

— «Справа, якой служыш» (1981) — пра калектыв Гомельскага вытворчага аб'яднання «Гідрааўтаматыка», які ўвёў прагрэсіўную на той час форму арганізацыі працы — брыгадны падрад.

— «Прызвание — урач» (1984) — пра члена-карэспандэнта АМН СССР, доктара медыцынскіх навук, прафесара І.Антонова, які ўзначальвае Беларускі навукова-даследчы інстытут нейралогіі, нейрахірургіі і фізіятэрапіі.

— «Дарога дадому» (1986). Герой стужкі — дырэктар сельскага клубу Уладзімір Палушанаў.

— «Што пачым?» (1987). Фільм распавядае пра жыхароў Давід-Гарадка, правінцыйнага беларускага мястэчка, якія жывуць з гандлю насеннем.

*Лірычны цыкл складаюць наступныя стужкі:*

— «І мацярынскі чуюцца напеў» (1985). Фільм-канцэрт з удзелам артысткі Віцебскага тэатра імя Якуба Коласа Т.Мархель.

— «Фантазія» (1987). Гераіня фільма Любоў Грыгор'ева ўвасабляе свае фантазіі ў цудоўных творах з сядомкі.

— «Мінулае яшчэ наперадзе» (1988). Роздум пра ўзаемаадносіны паміж мужчынам і жанчынай.

— «Маці чалавечая» (1990). Гераіня фільма Марыя Сагайдака ўзяла на выхаванне 12 дзяцей, якіх кінулі родныя маці.

— «Вандроўка па Браславу» (1994). Фільм-падарожжа па старажытнаму беларускаму гораду.

Шмат увагі рэжысёр надае *прыродна-экалагічнай тэматыцы*:

— «Палескія гарызонты» (1975). Фільм аб праблемах меліярацыі на Палессі.

— «Прыцягненне вады» (1983) — пра перліну беларускага Палесся — возера Чырвонае, пра адказнасць чалавека перад прыродай.

— «Жылі-былі людзі» (1991) — пра вёску Вясёлы Курган у Чарнобыльскай зоне.

— «Забароненая зона» (1999). Беларускія навукоўцы распавядаюць пра цуды і праблемы найбольш радыеактыўнага лесу на планеце — Палескага радыяцыйнага запаведніка.

Прааналізаваць у адным артыкуле ўсе згаданыя фільмы В.Жыгалкі (а ён здымаў і іншыя) няма ніякай магчымасці. Таму я вырашыла распавесці больш падрабязна толькі пра дзве новыя стужкі — «Вясна 1999 года» і «Нёман» (2000).

Карціна «Вясна 1999 года» паказвае вялікую паводку на Палессі. Валерый Жыгалка здолеў вельмі тонка і дакладна адлюстраваць наступ стыхіі. Следам за здымачнай групай глядач трапляе ў самы эпіцэнтр прыроднай бяды. Рэжысёр, стоячы ў ахоўным касцюме па спігны ў вадзе, запрашае паглядзець на паводку знутры, паглядзець, як у такіх няўтульных умовах жывуць людзі і як яны змагаюцца з вялікай вадой.

Лейтматывам фільма сталася народная бела-

руская песня «Ой, рэчанька, рэчанька, чаму ж ты няпоўная?». «Як жа так можа быць, што рэчанька няпоўная?» — пытаецца сам у сябе рэжысёр, а ў адказ мы бачым вуліцы, якія ператварыліся ў рэкі, і човен, што зрабіўся адзіным сродкам транспарту для вяскоўцаў. Паралельна згадваецца паводка 1979 года. У параўнанні з тым, што захавала тагачасная кінахроніка, цяпер няма мітусні. На дапамогу палешукам прыйшлі салдаты: у першыя дні яны прабівалі ледзяныя заторы, аглядалі затопленыя хаты і выратавалі з воднага палону 15 дзяцей. Мясцовыя ўлады штодня вырашалі розныя праблемы вяскоўцаў — ад дастаўкі хлеба да матэрыяльнай дапамогі пацярпелым. Некаторыя вёскі, памятаючы пра паводку 1979 года, своечасова збудавалі дамбы і засцераглі хаты ад вялікай вяды.

Рэжысёр быў гатовы ўбачыць слёзы гора і адчаю, але быў уражаны, што людзі не лічаць патап вялікай бядою. Бяда — гэта калі чалавек памірае, а вада — гэта дабро. Людзі здаўна сяліліся ля рэк, бо тут больш урадлівая зямля. Ёсць вада — будзе трава, ёсць трава — будучы малако і мяса. Вясная вада — гэта дарагі гасць, яна насыціць глебу і пойдзе дадому, у мора.

В.Жыгалка тонка раскрывае лепшыя рысы сялянскага характару — мудрасць і гумар. Адзін з герояў фільма кажа: «Людзі рыхтуюцца да вясны. Хлопцы дзевяк пасадзяць у чоўны, песні заспяваюць». Мы бачым, як вобразы простых людзей, вяскоўцаў, канцэнтруюцца ў правобраз нацыі. В.Жыгалка хацеў паказаць пакуты сялянаў ад вялікай вяды, але атрымаўся філасофскі роздум пра вечны кругабег сялянскага жыцця — такі ж непахісны, як кругабег вяды ў прыродзе. Незвычайныя, нечаканыя ракурсы, знойдзеныя аператарам І.Скорынавым, узмацняюць уражанне бясконачасці кожнага імгнення жыцця простых людзей. Рэжысёр заканчвае фільм на аптымістычнай ноте: няма такой бяды, якую не адужаў бы чалавек..

Другі фільм, «Нёман» (аператар В.Гуровіч), яшчэ больш паглыблены ў эпічны жанр. Раней героямі рэжысёра былі, у асноўным, нашыя сучаснікі, а тут імі сталіся нашыя славетныя продкі. Фільм зняты паводле сцэнарыя пісьменніка Аляксандра Махначы, які родам з прыняманскіх мясцінаў і добра ведае гісторыю гэтага краю.

Беларусь мае больш за 20 тысячаў рэк. Адной з найвялікшых з'яўляецца Нёман, які і пачынаецца на нашай зямлі. Шмат чаго бачылі ягоныя берэгі — шмат пакутаў, слёзаў, крыві знеслі нёманскія хвалі ў бездань гісторыі. Фільм пачынаецца з запянення сонца, набату і цурчэння вяды — мы нібыта робімся сведкамі нараджэння свету, а потым чуюм паданне пра тое, як утварыліся рэкі. Згадваецца адна са старажытных назваў Нёмана — «Хронус» (ад лацінскага «час»). Гісторыя Пянямонія разгортваецца ў фільме ад XII стагоддзя, з усталявання хрысціянства, і, праз Вялікае Княства Літоўскае, сягае ў наш час.

Гісторыя Беларусі шмат разоў перапісвалася рознымі навукоўцамі, некаторыя факты замоўчваліся, але праўду назаўсёды не схаваш — і, дзякуй Богу, цяпер мы можам заявіць у поўны голас: нам ёсць кім і чым ганарыцца. У 1284 годзе ля вёскі Магільнае адбылася крывавае сеча — сюды, разам з татарамі, прыйшлі паўднёварускія князі. Нашы продкі перамаглі. «Князь Рынгольд спат-

каў іх на рацэ Нёман, дзе Магільная, біліся вельмі зацята, з ранку аж да вечара. Рынгольд князеў рускіх і ўсю сілу іх татарскую на галаву паразіў...» — кажуць старыя летапісы.

У фільме часта цытуюцца хронікі, прыгавядаецца шмат паданняў і гістарычных фактаў. Сучасныя кадры, на якіх мы бачым руіны старых крэпасцяў і замкаў, цікава пераплітаюцца з літаграфіямі і кадрамі з мастацкіх і дакументальных стужак — такіх як «Андрэй Рублёў» (рэж. А.Таркоўскі, 1971), «Аляксандр Неўскі» (С.Эйзенштэйн, 1938), «Гаспадыня Нясвіжа» (Л.Гядравічус, 1995), «Патоп» (Е.Гофман, 1974), «Спецперасяленцы» (В.Жыгалка, 1992) і іншых, якія дапамагаюць стварыць панараму мінулых часоў.

Канешне, адна з перлінаў прыняманскага краю — Гродна, былая рэзідэнцыя караля і вялікага князя Стэфана Баторыя. Залаты час для гэтага горада — XVIII стагоддзе, калі ён яшчэ быў адной з сталіцаў Рэчы Паспалітай, славіўся сваімі мануфактурамі і тэатрамі, падтрымліваў гандлёвыя і культурныя сувязі са шматлікімі краінамі і быў адным з прыгажэйшых гарадоў той эпохі.

Аўтары фільма распавядаюць пра братоў Кавячынскіх, якія ў XVI стагоддзі надрукавалі Біблію ў перакладзе Сымона Буднага; пра паўстанне Т.Касцюшкі; пра спусташальныя войны XVII стагоддзя, калі загінуў кожны другі беларус; пра каханне Адама Міцкевіча і Марылі Верашчакі; пра падарожжы У.Сыракомлі, яго ўспаміны пра родны край, пра яго літаратуру і песні; пра паўстанне К.Каліноўскага; пра вынаходствы і адкрыцці Я.Наркевіча-Ёдкі; пра іншыя гістарычныя падзеі.

Стрыжнем, пластычным лейтматывам фільма з'яўляюцца хвалі Нёмана, вакол якіх адбылося так шмат цікавых падзеяў. Агульнага сюжэта няма, фільм складаюць некалькі міні-наведаў, таму ў ім пераважае не лагічнае раскрыццё тэмы, а стварэнне настрою, эмоцыяў. Эпічную карціну мінулага ў нашай свядомасці ствараюць метафарычныя вобразы — заізмшэлыя муры замка, падпаленае малаўнае дрэва, хвалі ракі. Гукарад з музыкі, дыктарскага тэксту, гарматных стралаў і розных іншых шумоў часам супярэчыць выяве, утвараючы кантрапункт акустычных і візуальных вобразаў. Рэжысёр так будзе кампазіцыю фільма, яго знешнюю і ўнутраную канфігурацыю, што глядач атрымае больш пытанняў, чым адказаў. Фільм завяршаецца словамі: «Нёман калісьці падзяляў людзей на чужых і сваіх. А каб зразумець, хто чужы, трэба зразумець, хто ты сам».

Фільм увесць час трымае глядача ў напружанні, падзеі разгортваюцца павольна, пакідаючы час для роздуму. Усе элементы карціны — мантаж, персанажы, музыка, прырода — паступова падводзяць аўдыторыю да эмацыйнага ўсплёску, абуджаюць гонар і боль за радзіму. Калі мы не пачнём паважаць сябе самі, нас не будзе паважаць ніхто. А каб паважаць сябе, свой род, свой народ, трэба ведаць яго гісторыю. Вельмі добра, што В.Жыгалку зацікавіў гістарычны жанр і што рэжысёр прадаваў над гэтай карцінай з натхненнем (бо на здымках адкрыў для сябе шмат новага). Калі цікава аўтару — будзе цікава і глядачу.

Фільм «Нёман» сведчыць, што творчы патэнцыял Валерыя Жыгалкі вельмі вялікі, а таму мы можам чакаць ад яго яшчэ шмат цікавых стужак.



## Блукаючы ў ваколіцах авангарда

Міхась ЦЫБУЛЬСКИ

Шчыра кажучы, у дачыненні да мастацтва слова «авангард» мне зусім не падабаецца. Ад яго не толькі патыхае ваяўнічым пафасам, ваеннай рыторыкай, прызнаннем натуральнасці толькі кардынальна рэвалюцыйных зменаў у мастацтве, але і безапеляцыйнай перакананасцю ў адзіным накірунку ягонага гістарычнага развіцця. (Дарэчы, менавіта па гэтай прычыне былі пабудаваны сумна вядомыя марксісцкія канцэпцыі рэалістычнага шляху ў мастацтве.) Тым не менш у беларускім мастацтвазнаўстве слова «авангард» стала ўжо звыклым і таму пры аналізе мастацтва XX стагоддзя пазбегнуць яго проста немагчыма. Безумоўна, беларуская культура таксама перажывала авангард, хоць часамі па вядомых прычынах — у рэдуцыраванай форме, калі не праз сваіх наватараў, то праз суседніх, блізкіх і далёкіх, і вельмі далёкіх<sup>1</sup>.

Калі з выкарыстаннем тэрміна «авангард» у гістарычным кантэксце так ці інакш можна пагадзіцца, то магчымасць ужывання яго ў развагах аб сучасных мастацкіх працэсах выклікае валькія оумненні і спрэчкі<sup>2</sup>. Сапраўды, на працягу некалькіх апошніх дзесяцігоддзяў даволі складана вызначыць у мастацтве авангард як самадастатковую, цэласную, акрэсленую комплексам розных рысаў з'яву, як вобраз мыслення і жывання, як светаадчуванне, якое звычайна супрацьстаіць логіцы натуральнага развіцця падзей, межах гармоніі і рацыянальнасці пабудаванага чалавекам свету. Падобнага «бунтарства», ці, дакладней, сапраўднага «анархісцка-рэвалюцыйнага руху», змагання за ідэю, скіраванага на пошукі новай прасторы мастацтва, пасля вядомых падзей пачатку XX стагоддзя, здаецца, больш не назіралася. Лічыць жа авангардам разнастайныя змены ў стылістыцы пластычных мастацтваў, якіх, дарэчы, у XX стагоддзі адбылося шмат<sup>3</sup>, безумоўна, няправільна. Ніякія сучасныя авангардысцкія творы нельга разглядаць як якасна новыя, паколькі яны ў цэлым адпавядаюць прынцыпам агульнай візуальнай рыторыкі<sup>4</sup>.

Стылістычны ракурс выкарыстання слова «авангард» часам аказваецца малапрыдатным нават у дачыненні да класікаў гэтага руху. Так, ці азначае той факт, што ў 1915 годзе Кандзінскі і Малевіч аказаліся радыкальнейшымі за Пікаса і Брак<sup>5</sup>, быццам творчасць двух апошніх мастакоў не была авангарднай для свайго часу?

Відавочна, што праз маніфэстацыйнасць (III) уласных мастацкіх тэорый (III) авангард не толькі прэтэндуе на цэнтральнае становішча ў культуры, настойвае на максімальнай рухомасці і адмаўленні ад завершанасці, але і арыентуе на замену новага навейшым. «Сапраўднае авангарднае мастацтва, кожнае імгненне адваргаючы і абвргаючы само сябе, увесь час знаходзіцца на мяжы культуры, увесь час падвргае сумненню сваё ўласнае існаванне»<sup>6</sup>. Знайсці адэкватнае вышэйазначанаму ў нашым мастацтве другой паловы XX стагоддзя даволі праблематычна. Што ж да імкнення першыстваваць у мастацтве, то, хутчэй за ўсё, «нельга быць вялікім у сваім часе. Вяліч заўжды апелюе да нашчадкаў, для якіх яна стане мінулым, стане аб'ектам памяці»<sup>7</sup>.

І, тым не менш, наш слых ужо прывучаны да выразу «авангарднае мастацтва», які вандруе са старонак артыкулаў на афішныя тумбы. Эфектнасць і гучнасць, сапраўды гіпнатызм тэрміна робяць сваю справу. «Авангард — гэта прагрэс, гэта крок наперад», — сцвярджаюць апалагеты авангардызму, не разумеючы, што прагрэсу ў мас-

тацтве не існуе. Паколькі авангард разглядаецца як неад'емны элемент кожнага гістарычнага этапу развіцця мастацтва, на свет з'яўляюцца такія тэрміны, як пост-авангард, неавангард і г. д.

Больш таго, авангард пачынае ўспрымацца як новы від мастацтва, вольны ад усялякіх мастацкіх традыцый мінулага, своеасаблівы абсалют мастацкіх намераў. «Авангарднае мастацтва — гэта мастацтва, якое ніколі не існавала раней», — сцвярджаў Гаральд Розенберг. Але вядома, што «мастацтва, якое ніколі не існавала раней», на самай справе не існавала ніколі<sup>8</sup>.

Праецыраваць ідэі прагрэсу на ўвесь так званы авангардны рух наўрад ці варта ўжо толькі таму, што авангард разбурае, «дэфармуе мінулае»<sup>9</sup> і, часам, «сапраўды ператвараецца ў рытуалізаваны вандалізм»<sup>10</sup>, нясе з сабой чарговую ідэю таталітарызму, аднанакіраванасці развіцця мастацтва, разрывае сувязі пакаленняў. Пры ўсім трагізме лёсу рускага авангарда не трэба забываць, што авангардысты першымі пачалі прыклеіваць «палітычныя ярлыкі» сваім апанентам, калі абвясцілі ўвесь станковы жывапіс буржуазным. «Авангард, асабліва рускі, часта ваяўніча атыгуманіў (...). У ім моцны пафас горшых бакоў народніцтва, пафас адмаўлення не толькі пераўскладненасці і вытанчанасці, але і самой культуры»<sup>11</sup>.

Сёння кантэкст успрыняцця «авангарда», здаецца, пацвярджае да бізмеха. І вось ужо авангардам у мастацтве называюць то вольнае мысленне, то своеасаблівы напрак і пэўную стылістыку, то найбольш радыкальных эксперыментаў. Да авангарднага мастацтва залічаюць не толькі радыкальнае рэвалюцыйнае мастацтва 1910-ых—1920-ых, але і фавізм, кубізм, супрэматызм і інш.<sup>12</sup>

Прынцыпова важным з'яўляецца выкарыстанне дэфініцыі «авангарднае мастацтва» ў дачыненні да разнастайных плыняў мастацтва XX стагоддзя, якія адмовіліся ад паказу рэальнасці ў формах самой рэальнасці. Менавіта падобны кантэкст ужывання слова «авангард» стаў «мінаў запаводнага дзеяння» ў вызначэнні яго сутнасці і, у першую чаргу, нанёс шкоду самому тэрміну. Гісторыя ж сведчыць, што нават срод п'янераў новых плыняў было не так ужо і шмат схільных да халоднага фармалізму. «Рухавіком іх была хутчэй прага прарыву да людзей»<sup>13</sup>. Ніводны з вядомых прадстаўнікоў авангарда не прыйшоў да абстрактнай з дапамогай якой-небудзь рацыянальнай стратэгіі ці праз якую-небудзь рацыянальна-асветніцкую апрацоўку вольнай фармальна-пластычнай лексікі. Менавіта таму «абстрактныя элементы (...) з самага пачатку ўспрымаліся і выкарыстоўваліся як сімвалы»<sup>14</sup>.

Супрацьстаянне рэалізму і авангарда не толькі не адлюстравала ўсёй складанасці працэсу, але і канчаткова «замарозвала» тэрмін «авангард» за нефігуратыўным, нерэалістычным мастацтвам. Спакуса сакралізацыі «авангарда» як з'явы неакрэслена-фармалістычнай бірэ свой пачатак у заходнееўрапейскім мастацтвазнаўстве разам з імкненнем збліжаць радыкалізм рускага мастацтва пачатку стагоддзя з палітычным радыкалізмам, што рабілася ўжо ў 1920-я гады, (...) і пераносіць на мастацтва тэрміналогію з падкрэслена палітычнай афарбоўкай<sup>15</sup>.

У 60-я гады пафас абнаўлення, які жыў у авангарда ад ягоных вытокаў, як і пафас разбурэння, ідзе на спад. Другая хваля авангарду, што ўзаялася ў пасляваенныя гады, раптоўна маральна слабее<sup>16</sup>. Заклікі пахаваць стан-

ковы жывапіс, адмовіцца ад малявання як працэсу творчасці ўжо не былі новымі. Як не былі навацымі абстрактызм, кубізм, канструктыўзм, якія ўжо занялі сваё месца ў гісторыі. Новы, постмадэрнісцкі дыскурс у культуры пачынаў паступова разбураць аўтаномнасць мастацтва, у выніку чаго гублялася мяжа паміж кічам і авангардам.

Яшчэ большая недарэчнасць выкарыстання тэрміна «авангард» толькі як абстрактна-знакавай плыні ўзнікае ў 70-я гады, калі насуперак усім прадказанням узмаўняецца цікавасць да фігуратыўнага мастацтва. Усё больш відавочнай становіцца ўласцівая постмадэрнісцкай эпосе поліцэнтрывасць у мастацтве, якая «зусім не ёсць хаос»<sup>17</sup>. У інтэрпрэтацыі постмадэрна авангард, захоплены рыторыкай знакавай гульні, увесь час «знаходзіцца на бясконца доўгім шляху да мэты, якая пастаянна знікае з поля зроку. І няма знака, няма вобраза, каля якога авангард мог бы затрымацца, знайсці спакой і адпачыць»<sup>18</sup>.

У 80-я гады падобныя тэндэнцыі сталі пануючымі ў мастацтве Захаду, стала зразумела, што «быць піянерам» у арэале мастацтва проста немагчыма, паколькі тут адсутнічае ніякая глеба. У гэты ж час у беларускім мастацтве з'явіліся маладыя творцы, якія супрацьпаставілі сваю творчасць і сапрэалізму, і мастацтву андэрграўнду ды пачалі фарміраваць рух новага «авангарда»<sup>19</sup>. На самай справе многія «адкрыцці» хутчэй нагадвалі варыяцыі і парафразы малавядомага ў нас (але ж не ў свеце!) мастацтва і наўрад ці ў шырокім кантэксце маглі прэтэндаваць на ролю авангарда. Але, быццам забываючы, што любы паўтор хоць у рэалістычным, хоць у абстрактна-знакавым мастацтве бессэнсоўны, крытыкі зноў і зноў называлі гэтае мастацтва авангардам. Насамрэч калі і можна называць гэту з'яву авангардам, то толькі інтэрпрэтацыйным.

Менавіта ў 80-я ў айчынным мастацтвазнаўстве ўсё часцей авангардам пачынаюць называць любое мастацтва, якое дэманструе дыстанцыраванне ад традыцыйных прынцыпаў у жывапісе і ў малюнку. Любая спроба ці нават прэтэнзія на «шакіраванне» глядача адразу трапляе ў лік «авангардысцкіх». На рахунак сучаснага авангарда аўтаматычна залічаецца кожная мастацкая навацыя (ці рэтра-навацыя), хоць у нечым набліжана да класічнага авангарда. З'яўляюцца нават такія тэрміналагічныя азначэнні, як эксперыментальны, архаічны авангард, адрозненні паміж якімі вызначаюцца толькі ступенню сур'ёзнасці і выкарыстаннем гульні<sup>20</sup>.

На думку шэрага замежных даследчыкаў, найбольш актуальным для авангарда ў 80-я—90-я гады з'яўляецца патрабаванне быць сучасным («up to date»). Але пытанне суадносінаў тэрмінаў «авангард» і «сучаснасць» увогуле не проста вырашаецца ў мастацтвазнаўстве. Так, стварэнне ў Віцебску Цэнтра сучаснага мастацтва выклікала шэраг пытанняў, і ў першую чаргу галоўнае: «Каго варта лічыць сучасным мастаком?». Калі змяніць у гэтым кантэксце слова «сучасны» на слова «авангардны», мы, па сутнасці, не парушым сэнсу пытання. А пры адказе на яго і вызначэнні «авангарда» мы не можам не заўважыць і «ар'ергарда», тых, хто апынуўся ў ім. Але ці не дурнота высвятляць, сучасны ці не сучасны, авангардны ці не авангардны той або іншы мастак, які жыве побач з вамі? «Каму толькі маглі прыйсці ў галаву імкнуцца абмежаваць да мінімуму кола важных мастакоў, звесці яго да міжнароднага авангардызму. Выдзяляць «лепшых у свеце», як быццам бы мастакам належала змагацца за трафей у сусветным чэмпіянаце!»<sup>21</sup>.

Недарэчнасць атаясамлення «сучаснасці» і «авангарда» відавочная. У мастацтве заўжды ўнутры храналагічнага, але знешняга для іх часу «сусіваюць» тры розныя вітальныя часы», «тры пакаленні: маладых, пакаленне сталых людзей і пакаленне старых. Гэта азначае не што іншае, як прызнанне таго, што любая эпоха сучаснасці

(...) на самай справе складаецца з трох адрозных адзін ад аднаго «сёння»; іншымі словамі, сучаснае ўключае ў сябе тры жыццёвыя вымярэнні, які пераплітаюцца між сабой, вымушаныя суіснаваць у адной прасторы; але ў выніку сваіх адрозненняў яны першапачаткова сутнасна вяржыцца адзін аднаму»<sup>22</sup>. І менавіта вынікам барацьбы і супрацьлегласцяў гэтых пакаленняў становіцца тое ці іншае мастацтва.

Пазбегнуць міжкантынентальнай сістэмы мастацтва, безумоўна, немагчыма. Але ж тое, што можа лічыцца сёння авангардным для мастацтва Амерыкі або Японіі, наўрад ці будзе з'яўляцца такім для мастацтва Германіі або Францыі. Відавочна, што авангард па сваёй прыродзе не можа быць не тое што глабальнай, але і хоць бы дастаткова універсальнай з'явай. Атрымліваецца так, што калі і можна сёння казаць пра авангард, то толькі пра авангард айчыны. А гэта ўжо месцачовасць, якая вядзе да замкнёнасці мастацтва краіны. Таму, напэўна, лепш і не спрабаваць вызначаць у мастацтве «авангардны атрад мастакоў», супакойваючы сябе тым, што «вольная ручайна» творчасці сама выбера сабе шлях у будучыню.

<sup>1</sup> Корань. Л. Авангард і парадокс // Культура. 1995. № 29. 9—15 жніўня.

<sup>2</sup> Разгорнутая ў свой час у асяроддзі расійскіх мастацтвазнаўцаў дыскусія, прысвечаная авангарду, прадэманстравала палірыскасць поглядаў на правамернасць выкарыстання тэрміна «авангард». Гл. падрабязней: Поспелов Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482; Бобринская Е. Буря равноденствия // Художественный журнал. 1998. № 2. С. 478—483; Бессонова М. Можно ли обойтись без термина авангард // Искусствознание. 1998. № 2. С. 478—483.

<sup>3</sup> Дмитриева Н.А. Опыты самосознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 6.

<sup>4</sup> Гл. падрабязней: Гройс В. Воля к отдыху // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 24—26.

<sup>5</sup> Лёв С. Концепция выставки // ДИ. 1998. № 1—2. С. 24.

<sup>6</sup> Бобринская Е. Буря равноденствия // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 11.

<sup>7</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 406.

<sup>8</sup> Гл.: Хойсер Ганс Йорк. Авангардизм и традиция // ДИ. 1990. № 1. С. 9.

<sup>9</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 101.

<sup>10</sup> Бонито Олива. Терминал авангарда // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 29.

<sup>11</sup> Петров-Стромский В. Русская художественная культура X—XX веков // Искусство. 1998. № 47. С. 11.

<sup>12</sup> Тэрмін «авангард» першапачаткова быў выкарыстаны менавіта ў дачыненні да рэвалюцыйнага мастацтва 1910-ых—1920-ых гадоў. Гл. падрабязней: Бессонова М. Можно ли обойтись без термина авангард // Искусствознание. 1998. № 2. С. 480, 478—483.

<sup>13</sup> Дмитриева Н.А. Опыты самосознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 8.

<sup>14</sup> Ризе Х.П. Нонконформизм. Крупный стол // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 16.

<sup>15</sup> Поспелов Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482.

<sup>16</sup> Мириманов В. Расцвет и закат искусства авангарда // Искусство. 1998. № 47. С. 5.

<sup>17</sup> Мириманов В. Присутствие стиля // Искусство. 1999. № 37. С. 4.

<sup>18</sup> Гройс В. Воля к отдыху // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 24—26.

<sup>19</sup> Гл.: Васильев В. Проект IN-FORMATION//Малевич. Классический авангард. Витебск. Сб. материалов III Международной научной конференции. Витебск, 1998.

<sup>20</sup> Чайковская В. Позиция архаиста в современном искусстве // Творчество. 1990. № 6. С. 10—12.

<sup>21</sup> Гл.: Хойсер Ганс Йорк. Авангардизм и традиция // ДИ. 1990. № 1. С. 10.

<sup>22</sup> Ортега-и-Гассет. Почему мы вновь пришли к философии... // Деиндивидуализация искусства. М., 1991. С. 12.



## Наш хранатопчык

Уладзімір МАЛЬЦАЎ



«Паўлінка» ў купалаўцаў — вялікія аглядзіны.

Куды запрашалі гасцей з краін заморскіх і бліжэйшых? — На «Паўлінку». Яна лічыцца эталонам нацыянальнага мастацтва, выявай самабытнасці беларусаў. Разам з цымбаламі, глінянымі слоікамі і вырабамі з саломкі здаўна ўваходзіць у «джэнтльменскі нацыянальны набор». Да таго ж спектакль «Паўлінка» — і гэта дакладна — самы выпрабаваны і дзейсны сродак далучэння да нацыянальна-

най культуры. Тут убачыш стылізаваную сялянскую хату, распісны куфар, ручнікі і паясы, даведаешся, як скакаць «Лявоніху», наслухаешся народных песень і нават трапіш на вясковую вечарынку.

Кажуць, што «Паўлінку» можна занесці ў кнігу рэкордаў Гінеса. Спектакль, пастаўлены Л.Літвінавым яшчэ ў сярэдзіне 1940-ых гадоў, нязменна ідзе ў афармленні Б.Малкіна, з музычнымі апрацоўкамі Я.Цікоцкага.

З тае пары, каб не падавала-

ся, што Паўлінка заседзела ў дзеўках, актрыс абачліва мяняюць. Акцёраў, якія іграюць яе кавалераў і яе бацькоў, — таксама. Праз кожную ролю ў спектаклі прайшло некалькі пакаленняў акцёраў. Тут ззялі і ззяюць зоркі беларускай сцэны. І зоркі гэтыя не толькі іншых далучаюць, а і самі далучаюцца да нацыянальнай тэатральнай гісторыі.

Летась, у юбілейны сезон, у «Паўлінку» ўвялі адразу некалькі новых выканаўцаў. Паўлінку цяпер іграе Ю.Шпілеўская, Якіма Сароку — А.Аўчыннікаў і М.Прылуцкі, пана Быкоўскага — А.Гарбуз. Бадай што ніводны спектакль у Беларусі не выклікае столькі размоў і цікаўнасці да змены акцёраў. Што ні кажы, а падзея! Новыя аглядзіны.

Антыкварны спектакль даўно страціў мастацкую цэласнасць. Многія пакаленні акцёраў расхісталі маналітнасць рэжысёрскага малюнка. Ніхто не хацеў быць бляклым дублёрам свайго выдатнага папярэдніка, кожны рабіў з ролі «выхадную арыю». Дзякуючы акцёрам «Паўлінка» ўсё ж не стала мёртвай музейнай рэстаўрацыяй, жыве актыўным творчым жыццём.

У шэрагу камічных сцэн з сялянскага жыцця кожны акцёр адваёўвае сабе індывідуальную прастору, «зону ўплыву на публіку», «тэрыторыю гульні». Чым больш значны маштаб індывідуальнасці, тым большую прастору адваёўвае акцёр для сябе ў партнёраў. Зладжаны ансамбль выканаўцаў з цікаўнасцю пазірае на навічкоў: а што ты можаш?

Але ж і для старэйшых «Паўлінка» — таксама «чысцілішча», вялікія аглядзіны. Індывідуальныя штампы і прыстасаванні, якімі непазбежна абрастае любы

акцёр і не такія заўважныя ў іншых спектаклях, тут — як на далоні.

«Старыя» купаюцца ў камічнай стыхіі. У іх сакавітая, сонечная і яркая ігра. Ох умеюць яны падагрэць чаканні глядачоў і не расчараваць іх! Усмешка не сыходзіць з твараў, хочацца засмяцца. Здаецца, акцёр яшчэ нічога не зрабіў, не сказаў, а ты ўжо чакаеш, калі зарагатаць. Таму кожны вядомы тэатральны прыём, знаёмая фраза, вымаўленая са смакам, сакавіта, выклікаюць выбух радасных эмоцый у зале.

Круглатварая, гучная Альжбета Г.Бальчэўскай. Сапраўдная крыніца здароўя і жыццялюбства, прастадушнасці і немудрагелістых хітрыкаў. Бурклівая, коснаязыкая Агата М.Зінкевіч. Нястры малюнак ролі, але мноства градацый шэрага колеру. Ніхто не звяртае ўвагі на Агату. Партнёры не адыгрываюць рэплікі актрысы. Але Агата што раз, трэба ці не трэба ціснецца ў агульную гутарку са сваім дрымучым і надакучлівым мармытаннем.

У ансамблі «старых» найбольшую прастору сабе адваёўваюць ўлюбёнцы публікі Г.Гарбук і Г.Аўсяннікаў.

Няма цяпер на нашай нацыянальнай сцэне акцёра, які ўмее так «прысвойваць» чужы тэкст, як Генадзь Гарбук. Словы надвычай лёгка злітаюцца з вуснаў ягонага персанажа. Швоў і стыкаў ролі не заўважна. Майстра натуральнай, амаль кінематаграфічнай манеры ігры і пераліву эмоцый, у «Паўлінцы» з захапленнем іграе запятага мужыка, які можа сп'яна і дачку на кірмашы прасватаць, і аплывуху даць. Калі ж самога весялосць апануе, паратунку ад яго няма. Так прычэпіцца — скачы перад ім, весяліся! Жонка ягоная, хоць не з баязлівых, ды на ражон не лезе: «Ну, што з яго, п'янага, возьмеш? Як дзіця... Нап'ецца — скача, праспіцца — плача».

У ролі Пранцыся Г.Аўсяннікаў вар'іруе свой традыцыйны вобраз хітраватага мужычка. Ягоны канёк — нечаканая рэакцыя з «Мастацтва» № 5

на сітуацыю, ацэнка яе. Ніколі акцёр не адкажа так, як ад яго чакае партнёр, — перакуліць, «перакруціць» сітуацыю, зірне на яе зусім з іншага боку, крышачку паінтрыгуе публіку і паднясе сваё слоўца, як выбітнае камічнае антра. У ролі Пранцыся ён існуе рэпрэзентацыя на буфонных труках. Штотраз скідае падносы, наскоквае на людзей, усё блытае і для прачышчэння мазгоў цішком прыкладаецца да бутэлькі. Блазан гарошавы беларускай вёскі.

Сіла ансамбля гэтых каларытных акцёраў — у жанры. Камедыі з народнага жыцця ў Купалаўскім тэатры ўмелі іграць заўсёды. Знакамітая жыццёвая назіральнасць, крыху дэкараваная і па-святочнаму прыўзнятая, прыхарошаная, даўно зрабілася асновай сцэнічнага стылю купалаўцаў.

Ствараючы сакавітыя нацыянальныя тыпажы і пазтызуючы іх, акцёры купаюцца ў сваіх ролях. На аглядзінах «Паўлінкі» яны дэманструюць, як казалі б у 1940-ыя гады, «любоў да роднага краю», «веданне сельскага жыцця», «кроўную паяз з народам». А што пазтызуецца? Цёмната дрымучая, невуцтва, п'янства... Купалаўскія мэтры паўстаюць як бліскучыя майст-

ры падмен. Умеюць паказаць святочным і весёлым тое, ад чаго ў жыцці — адхіснуцца. Тое, ад чаго (у спектаклі) лірычна настраеныя дзяўчаты замуж праз акно збягаюць. І правільна гэтыя дзяўчаты робяць.

Папоўніць галерэю неўвядальных Паўлінак ў тэатры лічыцца за гонар. Першая роля беларускага рэпертуару заўсёды была трамплінам для прафесійнай кар'еры артысткі.

Новая Паўлінка — Ю.Шпілеўская — актрыса з цудоўным вакалам. Заслухаешся. Звычайная для музычнага тэатра, але рэдкая на драматычнай сцэне манера выканання народных песень. Прыгажосцю голасу, чысцінёй інтанавання, тонкім вылучэннем музычнай тэмы яна зачароўвае. Выканальніцкімі сродкамі, праз спевы, актрыса раскрывае лірычную чысціню персанажа. Іграе Паўлінку ганарлівай, высакароднай дзяўчынай, у некалькі ўмоўнай манеры опернай гераіні. Не ідзе, а ступае. З годнасцю нясе дзявочы гонар. Галовачкі не скіліць. Такая Паўлінка, здаецца, — не дачка сваіх бацькоў: занадта «шляхетная», арыстакратка ў простанародным андараку. У тым, як Ю.Шпілеўская — Паўлінка часам нечаканна абрывае фразу, у тым, як, за-

Сцэна са спектакля.







Ю.Шпілеўская  
(Паўлінка),  
А.Гарбуз (Быкоўскі).

ломваючы рукі, моліць татку не рваць картачку люблага ей сокала, у тым, як паблажліва-ганарыста кідае позірк на сваё акружэнне, — на ўсім адчувальная непазбежнасць разрыву. Немагчыма ўдзіснуць яе ў асяродак, для якога яна не створана. На агледзінах «Паўлінкі» Ю.Шпілеўская прэзентуе багатую фактуру актрысы на ролі высакародных жанчын з вытанчанымі памкненнямі душы і яркімі ўспышкамі страсці. Актрысы такога прыроднага арыстакратызму ў беларускім драматычным тэатры — рэдкасць.

Яна, вядома, хоча ва ўсім адпавядаць ролі простае вясковай дзяўчыны, — іграе натуру правільную, несапсаваную, з чыстымі пачуццямі. Ды часам, разумніца, зірне на свайго нарачонага такім спапяляючым позіркам цёмных жаночых вачэй, ад якіх, пэўна, розум можна страціць і зямля плыве пад нагамі. А рэпліка ў адказ малайцу — «Не я твая, а ты мой!» — сказана моцнай жаючайнай з характарам, такая не дазваляе сабе плысці на хвалях дабрый і наіўных дзявоцкіх

мар. Хоць менавіта гэтыя фарбы — пшчотнасці і трапятлівасці — падмацоўваюць нашы традыцыйныя ўяўленні пра Паўлінку. Паўлінка ў Ю.Шпілеўскай таму часам і выглядае статыйнай і халаднаватай, што стыхія побытавай назіральнасці, у якой купаюцца купалаўскія «старыя», маладую выканаўцу зусім не натхняе: яна ні ў чым не хоча прызямліць сваю гераіню і страчае ў жывасці.

Ролю Якіма выконвае нядаўні выпускнік Беларускай акадэміі мастацтваў А.Аўчынінкаў. Малады ягоні Якімка і зялены. Нерашучы і сарамлівы наш сокал. Заляцаецца да дзяўчыны і фарсіць цыгарэткай; усё спрабуе прыціснуць да яе бліжэй на лаўцы, нібыта незнарок пацалаваць у шчокку. (І гэта пасля трох гадоў тайных спатканняў?!)

Актуальнасць сцэнічнай традыцыі, якая абавязвала бачыць у Якіме рэвалюцыянера, змагаючага за народнае шчасце, прытупілася з цягам часу. Якім у А.Аўчынінкава хоць і не герой-палюбоўнік, але, відавочна, адзін з лепшых хлопцаў на вясцы. І чаму

толькі старыя яго цураюцца? Свой ён, зразумелы, працавіты, прыстойны. Якога яшчэ прынца для дачкі шукаюць?

Развітаўшыся з рэвалюцыйным мінулым, тэатральны Якім, на жаль, страціў долю здаровага авантурызму. Няма ў ім зухаватасці хвацкага малайца. Якім у А.Аўчынінкава моліць, утаворае сяброўку тайком збегчы з ім і павянчацца, блытаецца, паўтараецца, палуе ў шчокку і не бачыць, што дзяўчына даўно згодная. Не надыхаецца ён на сваю «кветачку майскую»; што б паненка Паўлінка ні зрабіла, ні сказала — ззяе ад захаплення, усім капрызам і прыхамацям яе патурае. Пэўна, зялёны яшчэ жаніх, неразумны.

І чаму б не аддаць Паўлінку за Быкоўскага?! Нібыта таксама прыстойны малады чалавек.

Дарэчы, надта маладым акцёра А.Гарбуза ўжо не назавеш. Ён хутка стаў зоркай ранейшай «Вольнай сцэны», а праз некалькі сезонаў перайшоў на сцэну купалаўскую. А тут — не шанцавала. Сыграная мала, не так выразна, як раней. Роля Быкоўскага ў «Паўлінцы» — бадай што першая буйная роля ў гэтым тэатры. Але як адшліфаваная, як зробленая — на зайздрасці! Парэльефнасці гукавога малюнка «старыя», маладую выканаўцу зусім не натхняе: яна ні ў чым не хоча прызямліць сваю гераіню і страчае ў жывасці.

А.Гарбуз крочыць супраць сцэнічнай традыцыі, згодна з якой Быкоўскі — ганарысты, фанабэрылівы пан. Гэтая сцэнічная традыцыя пайшла ад «Моднага шляхцюка» П.Каганца — п'есы старэйшага сучасніка Янкі Купалы. (У ёй пастаральная чысціня і натуральнасць беларускіх вясцоўцаў супрацьпастаўлялася гарадскім звычкам моднікаў. У савецкія часы гэтая традыцыя падмацоўвалася вобразам «чалавека замежжа». Чужое, хоць у нечым неадпаведнае айчынным уяўленням, адмаўлялася як мудрагелістае, несапраўднае, вартае асмяяння і асуджэння.

На хпіны з Быкоўскага «зараджана» і публіка «Паўлінкі», якая шукае ў гэтым вобразе знаёмыя рысы надзьмутага пшэка. А таксама дзейныя асобы спектакля, якія падштурхваюць публіку да хпінаў з любога руху партнёра, выкарыстоўваюць для гэтага магутны, выпрабаваны арсенал акцёрскіх сродкаў.

А.Гарбуз у спектаклі ідзе супраць глыбы традыцыі і супраць чаканняў публікі. Ён «рэабілітуе» Быкоўскага. У яго капае на гэта упартасці і таленту. Брава, Гарбуз!

Быкоўскі ў Гарбуза — паляк, чалавек іншага асяродка і іншай культуры, а не ўмоўная надыйнальная тэатральная маска. Персанаж з абліччам «галантарэйнага» хлопца з тонкімі закручанымі вусікамі і нязвыклымі псіхалагічнымі матывіроўкамі. Чужы ён для ўсіх на беларускай вечарыніцы, гэтак сама, дарэчы, як і Паўлінка, якая правакуе здзекі над нялюбим, сілком навізаным жаніхом. Яго тут зневажаюць толькі з-за ўласнай абмежаванасці. Пан Быкоўскі ў выкананні А.Гарбуза больш цікавы, больш адукаваны і далікатны, чым персанажы кампаніі, у якую ён трапіў. Ён і невядомую іншым «Падэпань» умеє танчыць, і «Лявоніху» хвацка скача. І са сваёй паўсоткі ўраджай большы збыр, чым заўзятыя вясцоўцы з трох сотак! А вось заспяваць на вечарыніцы для Быкоўскага — усё роўна што заплюшчыць вочы і ў бездань ляцець. Ён са скуры вон лезе, толькі б уразіць сваю прыгажуню. Не атрымліваецца, не даў Бог слыху і голасу, але — зразумела ж — ён адукаваны, у оперу ходзіць, оперная арыя, раманс, а не народная песня для яго эталон густу.

А.Гарбуз пастаянна акцэнтуюе сітуацыю: разумны чалавек трапіў у складанае становішча, разгубіўся і катастрофічна не здольны хутка адаптавацца, паводзіць сябе адэкватна. Чым больш Быкоўскі імкнецца спадабацца Паўлінцы, чым больш знаходзіць у яе паводзінах знакаў прыхільнасці і чым больш

дакладна прытрымліваецца правіл польскай свецкай вечарыніцы, тым больш неадарэчным, смешным і бездапаможным выглядае.

А.Гарбуз разбурае партытуру лёгкага камедыйнага спектакля, існуе паводле законаў драматычнай камедыі і рухаецца да драмы. Сваім выкананнем ён выклікае спачуванне гледачоў, часам нават прыкрасць да персанажаў беларускай вечарынікі. Гэта ж трэба, запрасілі ў госці, паднялі на смех, напешыліся, паздэкаваліся, а пасля без даў прычыны скруцілі ды аб'явілі злодзеям.

«Паўлінку» па-ранейшаму называюць «візітнай карткай» тэатра. Але немагчыма культывы спектакль 1940-ых гадоў як этыкетку прышпіліць да новых, розных па часу пошукаў трупы. Іх мастацкі вектар сёння вызначаюць спектаклі В.Рэўскага, М.Пінігіна, У.Савіцкага. Не знайсці ў тэатральнай гісторыі і такога спектакля, у якім бы заззяла ўся труп і максімальна раскрыўся кожны акцёр, да прыкладу, пакаленне «саракадовых», — В.Манасюк, З.Белавосцік, А.Сідарава, А.Лабуш, В.Рэдзюка, А.Гарцуеў, І.Дзянісаў, Г.Фёдарова апынуліся за межамі спектакля і не іграюць ў «Паўлінцы». А яны цяпер у росквіце сваіх магчымасцей. Разам з Н.Качатковай і М.Кірычэнкам у бальшыні трымаюць рэпертуар Купалаўскага тэатра. У складзе акцёрскай трупы яны — рэальная сіла, надзейнае апірышча для любых пошукаў рэжысуры.

У сёлетнім сезоне З.Белавосцік «перадала» ролю Паўлінкі, а І.Дзянісаў — ролю Якіма Сарокі маладым дэбютантам. Альжбета і Сцяпана Крыніцкіх ім іграць нібыта яшчэ рана. Затое А.Памазан арганічна ўвёўся на ролю Пустарэвіча.

«Паўлінка» разводзіць акцёрскую трупу па ўзроставых нішах, вызначае акцёрскія пакаленні. Стары, архаічны спектакль пра свавольную моладзь і старых паранейшаму рэгулюе ўнутранае жыццё трупы. Ён — яе гістарыч-

ны хранатопчык. Пасля таго, як у апошнія сезоны Купалаўскі тэатр моцна амаладзіўся, адбылася чарговая перагрупіроўка пакаленняў і творчых сіл. У «Паўлінцы» зноў сустракаюцца мэтры і моладзь. Архаічная «Паўлінка» з яе наіўнай мастацкай думкаю цудоўна прымірае ўсіх з непазбежным. Драматычная для кожнага тэатра змена пакаленняў у Купалаўскім тэатры абстаўлена як святочная ўрачыстасць. Драматычны для кожнага акцёра акт развіцця з роляй, пераход у іншую ўзроставую катэгорыю купалаўцы абстаўляюць як свята. Акцёры сімвалічна аддаюць свае ролі і ўваходзяць у гістарычную легенду. Гэта класна!

Пераклад з рускай мовы.  
Фота з архіва тэатра.

А.Гарбуз у ролі  
пана Быкоўскага.





## Рэжысёрская прыхільнасць

Погляд скрозь час

Саламон КАЗІМІРОЎСКІ



Прыгадваю, як у 67-ым я прыйшоў працаваць у Беларускі тэатр імя Якуба Коласа, і перада мною ўзнікаюць твары колішніх маіх маладых навабранцаў: Галіны Дзягілевай, Пятра Ламана, Алеся Лабанка, а таксама многіх іншых выхаванцаў чудаўнага артыста і педагога Дамітрыя Аляксеевіча Арлова. Ён быў здатны выклікаць у студэнтаў фанатычную адданасць акцёрскай прафесіі, тэатральнай справе. Цяпер многія з ягоных вучняў — вядучыя майстры беларускай сцэны. А тады мне, новаму мастацкаму кіраўніку Коласаўскага тэатра,

патрэбны былі маладыя акцёры, якія б становіліся на ногі побач з карыфеямі. Вось згадваю тую пару — і адразу бачу Святлану Акружную.

Або наадварот: прывязуць мне ў Сталгольм, дзе я цяпер жыю, прывітанне з Віцебска, атрымаю ад яе самой ліст, запоўнены клопатамі пра тэатр, пра ролі, — і ад Акружной думкай лячу да тэатра тае пары. Памятаю свае пастаноўкі, спектаклі іншых рэжысёраў. Спрэчкі, адкрыцці, абмеркаванні, рэпетыцыі, хваляванне перад прэм'ерамі... І такое радаснае, такое светлае жыццё побач са здольнымі і

цікаўнымі маімі юнымі калегамі!

Яе а прыкмеціў яшчэ ў дыпломных спектаклях на курсе прафесара Д.А.Арлова — гэткі субтыльны з выгляду акцёрскі самародак, Святлана Акружная. Відавочна, з тых талентаў, якія сваёй тэмпераментнай іграй як бы запаўняюць цалкам усе падмошкі, выводзяць асабістую тэму, вылучаюцца нават у строга зладжаным ансамблі. Аўра вакол такіх акцёраў моцная. Вабная. Надзейна трымае ўвагу гледачоў.

У той час да нас на шэраг пастановак прыйшоў вядомы майстра рэжысуры Барыс Эрын. Думаю, што сустрэча з ім была для Святланы Акружной вельмі карыснай. На пачатку свайго творчага шляху яна трапіла ў добрыя рэжысёрскія рукі. Да таго ж які чудаўны драматургічны матэрыял — «Улада цемры» Л.Талстога ў выдатным перакладзе на беларускую мову чарадзея роднага слова Юры Гаўрука!

У спектаклі было шмат акцёрскіх удач. Але ягонаў жамчужынкай зрабілася Анятка ў незабыўным выкананні Святланы Акружной. Для абуджэння яе творчай фантазіі не спатрэбіліся ніякія асаблівыя рэжысёрскія прыёмы. Успамін, згадка пра дзяцінства, веданне дзіцячай псіхікі арганічна трапілі ў вобраз. Відаць, гэта ішло ад казак, ад калыханак, якімі былі напоўнены яе ўласныя дзіцячыя ўражання. І вась актрыса ўнесла іх у свет, які быў узноўлены на сцэне.

Можна сказаць, што ў Льва Мікалаевіча Талстога роля Аняткі была любімая. Побач са злачынствам, з цемрай, згущанай атмасферай вясковага ідыятазму — такі вась камячок чысціні і наіўнасці, непасрэднасці і цяглічасці. У гэтай ролі шмат зов маўчання, калі дзейная асоба нібыта нічога і не



робіць на сцэне. Анятка толькі скоплівае ўрыўкі чужых фраз, чужых слоў — і ўся яе ўвага прыкутая да нечага незразумелага, да злосных намераў дарослых. Рыхтуецца жудасная справа — і ўсю яе працінае жак. Ніколі не забуду, як яна лезе на печку, шукаючы абароны, прыціскаецца да старога Мітрыча, скаланаецца ад прадчування бяды. Тут і не трэба было ніякага тэксту. Анятка сталася тым магнітам, які ўтрымліваў увагу гледача.

Выканаўца ролі Мітрыча Анатоль Трус быў вельмі натуральным акцёрам. З чудаўнай, выразнай мовай. І Святлана Акружная побач з ім абпальвала сваімі пачуццямі, сваім выкананнем. Гледача хвалявалі яе дзіцячыя, наіўныя ўяўленні. Яна ўхапіла ў кароткіх рэпліках ролі асаблівую музыку мовы. Здаецца, гэта было яе першае далучэнне да паэтыкі беларускага слова. Так, Л.Талстой



напісаў гэтую п'есу, вельмі глыбока і сур'ёзна адчуваючы дыялекты рускай вёскі. І пераклад у Ю.Гаўрука атрымаўся чудаўны: тут была нейкая здагадка, і слова выдатнага пісьменніка раскрывалася ў ягоным адэкватным натуральным беларускім гучанні.

У спектаклі было шмат цікавых акцёрскіх работ — А.Шэлега, Ф.Шамава, Г.Бальчэўскай, Я.Глебаўскай, Л.Трушко... Але ў Коласаўскім тэатры я вылучаў дзвюх выдатных актрыс — Галіну Маркіну і Святлану Акружную. Ва

С.Акружная ў ролі Франкі. «Хам» паводле Э.Ажэшкі. Анятка. «Улада цемры» Л.Талстога.

С.Акружная ў ролі Дануты. «Клеменс» К.Гаі.



## На мяжы рэальнасці

Ала ШАМПУК

Творчасць Леаніда Хобатава, аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў нонканфармізму ў беларускім мастацтве, — гэта пастаянны пошук свайго індывідуальнага шляху ў жывапісе, гэта здольнасць заставацца бескампрамісным і незалежным ад кан'юнктуры і палітыкі, ад усяго таго, што змяняе вольнаму самавыяўленню ў мастацтве; гэта мужнае і ўпартае нежаданне спыняцца на дасягнутым; гэта здольнасць зазірнуць за знешняю абалонку; гэта непрадказальнасць, памножаная на тонкую мастацкую інтуіцыю майстра...

Скончыўшы ў 1981 г. аддзяленне манументальнага мастацтва Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута, Л.Хобатаў не змог упісацца ў афіцыйную сістэму размеркавання манументальных заказаў, абавязковай умовай для атрымання якіх было падпарадкаванне ідэалагічнаму і стылістычнаму канону. Мастак, які — магчыма, і на шчасце — не атрымліваў заказаў ад камбіната, звярнуўся да індывідуальных пошукаў пластычных і выяўленчых магчымасцяў больш свабоднага ад ідэалогіі і ілюстрацыйнасці жывапісу.

Для работ першага перыяду творчасці Л.Хобатава, якія адразу прынеслі яму вядомасць і прызнанне ў мастацкім свеце (адна з работ была вылучана для ўсесаюзнай маладзёжнай выставы ў Маскве ў 1981 г, крыху пазней другую яго работу набыла Траццякоўская галерэя), характэрныя пераважанне экспрэсіўнасці пластычнай мовы над павярхоўным падабенствам і апавядальнасцю, рамантычнае захапленне першабытнымі, архаічнымі культурамі, якія вярталі да прыроднай натуральнасці і чысціні пачуццяў і ўзаемаадносін — у процівагу ідэалагічнага фальшу сацрэалізму, які дажываў свой век. Жывапісная палітра ягоных палотнаў гучыць чыстымі тонамі першаснай гармоніі сусвету, рэчам даўно забытых стагоддзяў, памяці мінулых жыццяў.

Ужо ў гэты, «фігуратыўны» этап творчасці мастак адмаўляецца ад простага прыпадабнення натуре, праецыруе на палотны станы душы, свет духоўны — у свет матэрыяльны. Рэча прамінулых часоў і іншых сусветаў, занатаванае на палотнах, стварае адчуванне непаруўнасці плыні часу, якая ўлучае ў свой кругабег касмічны хаос і светлую зямную гармонію, першабытную і сучасную культуру. Людзі паказаны на палотнах адзіны на адзіны са сваімі думкамі, страсцамі. Пачуцці гучаць напоўніцу; кожная кампазіцыя, жэст, погляд, рух,

густое колерава-паветранае асяроддзе са святлом, якое надае яму моцную энергетыку, — гэта матэрыялізаваны стан духу, што напаўняе свет чалавека і прыроды. Суровая пластыка палотнаў дэмаструе надзіва багатыя колеравыя суадносіны. Колер надзвычай эмацыйны, ён мадэлюе форму — упэўнена, рашуча, моцна. Некаторыя палотны сваёй пластыкай нагадваюць наскальныя малюнкі, старажытныя фрэскавыя роспісы.

Мастак выканаў у гэтыя гады і некалькі манументальных заказаў. Адзін з іх — роспіс столі ў рэстаране «Папараць-кветка» ў Маладзечне (у сааўтарстве з С.Кірушчанкам). Пры вырашэнні няпростай архітэктурнай задачы (роспіс займае 20 кв. м. пры невялікай вышыні памяшкання) аўтары выкарысталі барочную гульню прасторавамі эфектамі — глядач адчувае сябе на глыбіні выяўленых у роспісе азёраў, бачыць нябесны купал, які адкрываецца над ім і адначасова нібы ляціць над возерам, поглядам пранікае ў глыбіню ягоных водаў... Яшчэ адзін роспіс у тэхніцы энкаўстыкі, дзе жывапісная пластыка падпарадкавана тонкай пазіі пачуццяў, мастак стварыў для Палаца шлябаў у Траецкім прадмесці Мінска.

У сярэдзіне 80-ых гадоў Л.Хобатаў разам з аднадумцамі стварыў аб'яднанне «Няміга-17». Узнікненне яго стала значнай падзеяй у тагачасным мастацкім жыцці Беларусі, якое абуджалася ад панавання сацрэалізму, актывізавала гэты працэс.

У сярэдзіне 90-ых гадоў нечакана для многіх, пад уплывам раптоўнага ўнутранага поклічу, мастак рэзка мяняе сваю пластычную мову, адкрывае для сябе іншую магчымасць праецыравання рэчаіснасці ў жывапісе. Адмова ад пластычнай сістэмы, якая дала яму прызнанне, у значнай ступені адмова ад фігуратыўнасці, багацця жывапіснай палітры ў бок мінімалізацыі мастацкіх сродкаў, лаканічнасці жывапіснай пластыкі патрабавалі вялікай сілы волі і немалых ахвяраў. Новы этап у творчасці Л.Хобатава — гэта спосаб канцэптуальнага асэнсавання свету, у выніку якога візуальнае падабенства з рэчаіснасцю замяняецца тонкай гульнёй, пабудаванай на адценнях эмоцый, атрыманых ад яе ўспрымання. Гэтая гульня з'яўляецца прамежковым з'яўленнем паміж візуальным успрыманнем навакольнага свету і спасціжэннем ягонай глыбіннай метафізікі і адбываецца на мяжы прадметнасці і беспрадметнасці, бачнай рэчаіснасці і ўнутранага голасу, вагаецца паміж натуральна-

дзеці», Святлана трапіла ў аўтакатастрофу. Сваю Катрыню яна сыграла ў дзень, калі ёй надалі ганаровае званне заслужанай артысткі БССР.

Я быў у захапленні ад яе Інгі з «Салаўінай ночы»... Пачынала яна ролю як дзікаватае ваўчанё. Палахлівая... Ускудлачаная. Дзеянне п'есы адбываецца ў руінах нямецкага горада. Першая сустрэча Інгі з рускім салдатам-аўтаматчыкам. Ён таксама неруецца, калі з'яўляецца яна. Кволая, кроккая і адначасова дзікаватая. Здавалася, калі яе пакрыўдзіць, яна можа ўчапіцца ў горла...

У мяне вялікі рэжысёрскі вопыт і мяне цяжка чым-небудзь здзівіць. Але здольнасць Святланы Акружнай так натуральна існаваць, быць то радасна-адкрытай жыццю, то насцярожанай, то зняважанай — захапляла. Як тонка яна вяла сваю гераіню ад болю і смутку да спасціжэння ўсёй паўнаты быцця, дзе ёсць месца слязам і смеху, каханню і нянавісці, праўдзе і фальшу! Акружная заўсёды гранічна паглыбляецца ў характар. Амаль што дзіцячая

«Пакрыўджанымі і зняважанымі» паводле Ф.Дастаеўскага. Ролю Нэлі ў гэтым спектаклі выконвала Акружная і нагадвала пшчотную кветку пад элымі вятрамі рэальнасці.

Мінула шмат гадоў з тае пары, як я пакінуў Віцебск. А Святлану Акружную памятаю заўсёды. У жыцці яна чалавек даволі прагматычны. Умее праптаць сваю сцежку. Умее несці па жыцці ўсё светлае і чыстае, што ўласціва яе адметнаму таленту.

У Віцебск я прыязджаў спецыяльна, каб паглядзець інсцэніроўку «Хама» паводле Э.Ажэшкі ў рэжысуры Барыса Эрына з незабыўным Валодзем Куляшовым і Святланай Акружнай у галоўных ролях. Ізноў уразіла музыка сардэчных парыванняў. Святлана ў ролі Франкі — уся на нервах, на здагадках, на глыбокіх перажываннях і прадчуваннях...

Апошняя сустрэча была зусім нядаўна, у 2000 годзе. Акружная ўразіла выдатнай акцёрскай формай. Здаецца, яна не ўмее старэць. Гэта для яе амаль немагчымы стан. Тым больш, што асабісты трагічны мацярынскі лёс ніяк не дазваляе ёй расслабіцца, здаць пазіцыі.

Акцёр, як вядома, — асоба, залежная ад ролі, якую хочацца сыграць, і ад страху, што сыграць гэтую ролю табе не дадуць. Акцёрская натура ад гэтай залежнасці часта псуецца. Хтосьці становіцца ліслівым, падатлівым. Святлана — не з такіх.

Яна яшчэ многае можа сыграць. Я мару паставіць для яе п'есу шведскага класіка А.Стрындберга. І дзеля гэтага прыехаў у Віцебск. Хоць што атрымаецца з маеі прапановы — не ведаю.

Але ж у галоўным я перакананы: Святлана Акружная — актрыса на ўсе часы. Яе эмацыянальная прырода, яе здольнасць на сцэне раскрываць найглыбейшую чалавечую сутнасць непадуладнага гадам. Зразумела, што такія кветкі прырода дорыць тэатру не часта.

Статгольм — Віцебск.

Пераклад з рускай мовы.

Фота з архіва тэатра, С.Жохана, У.Базана, А.Спрыччана.



Марлен. «Марлен... Марлен...»  
Д.Мінчонка.

«Уладзе цемры» яны працавалі разам — сталы майстра і маладая дэбютантка — і ўвасаблялі два полюсы жаночай долі. Аніся Маркінай — гэта жывая і даведзеная да сімвала эламыснасць раўніцы. Анютка Акружнай — гэта ззяючы ў цемры прамень чысціні ў натуральным імкненні да святла. Абедзве актрысы ігралі цудоўна і пранікліва, з выдатным мастацкім густам.

Нас са Святланай Акружнай звязваюць і пэўныя драматычныя абставіны. На гастролях у Мінску падчас генеральнай рэпетыцыі «Салаўінай ночы» яна не заўважыла на незнаёмай сцэне краю рампы і ўвалілася ў аркестравую яму. Увечары мусіў быць спектакль. Я ледзь не звяр'яцеў. Спачатку думалі спектакль адмяніць. А потым за лічаныя гадзіны ўвялі другую выканаўцу. Але наступны спектакль, які здымала Беларускае тэлебачанне, іграла Святлана. Пазней, перад прэм'ерай спектакля «Матухна Кураж і яе



даверлівасць афарбоўвае яе мастацтва.

У Ікзе яна здолела раскрыць глыбінную сутнасць ролі: чалавек не створаны для нянавісці. Не створаны!

Потым была праца над

Бобі. «Палка  
закаваны»  
Н.Саймана.



прыроднымі і абстрактна-геаметрычнымі формамі, паміж рэальнасцю, канцэптуальнай ідэяй і пачуццёва-асацыятыўным вопытам.

У 1995 г. на персанальнай выставе ў Нацыянальным мастацкім музеі, зірнуўшы на свае работы збоку, Л.Хобатаў упершыню адчуў, што новая жывапісная прастора ім заваявана, новая мова знойдзена.

У сваіх пазнейшых работах мастак прыслухоўваецца да ўнутранага голасу, які заклікае зазірнуць за мяжу рэчаў і целаў, разбурае або трансфармуе іх знешнюю абалонку і стварае з асацыятыўных вобразаў сваю пластычную мадэль свету. Сама рэчаіснасць быццам страчвае шчыльнасць, важкасць, плоцэвы пачатак, ператвараючыся ў ідэю, адбітак, пакінуты ў свядомасці. Крышталізацыяй формаў да пластычных знакаў, лакалічных і неадэкватных у візуальным падабенстве гэтым формам, мастак нібыта ачышчае рэальнасць ад усяго выпадковага, нязначнага, павярхоўнага ў імкненні захаваць толькі чысціню і глыбіню пачуццяў.

Выкарыстаннем пластычных магчымасцяў жывапісу — тонкай інтрыгі кампазіцыйнай пабудовы, дэкаратыўнасці колерапластыкі, энергетыкі святла, свавольнай манернасці лініі мастак дасягае гармоніі паміж фармальнай выразнасцю палотнаў і дыханнем, пульсаваннем жыцця. Мінімалізм жывапісу пераўтвараецца ў набыццё новых магчымасцяў выразнасці, захапляльную гульню ва ўтойванні і выкрыццё, хаваючы ўсё багацце і шматстайнасць навакольнага свету ў абстрактных кампазіцыях, у звязаных да пластычных формулаў вобразах і затым прымушаючы адгадаць у іх усю гэтую шматстайнасць, інтрыгуючы немагчымасцю раскрыць іх да канца.

У адрозненне ад экспрэсіўных ранніх работ, творы апошніх гадоў не так адкрыта эмацыйныя, аднак у іх адчуваецца энергетыка, прыгажосць і гармонія, разлітыя ў прыродзе. Кампазіцыі, з элементамі фігуратыўнасці і чыста абстрактныя, адухоўлены пачуццёвай навакольнага свету. У іх — спроба зняць покрыва з рэальнасці і ўхапіць штосьці няўлоўнае, глыбокае, таёмнае, што немагчыма ўбачыць павярхоўным поглядам. У краявідах — гэта адчуванне, якое нараджаецца ў рэдкіх хвілінах цышні, аднавання з прыродай, калі кожная клетачкай успрымаеш празрыстасць і звонкасць паветра, асяляльнасць сонца, бясконцасць глыбіні небасхілу, неабдымнасць марскоў прасторы і галавакружную далячынь горных вяршыняў. У сонных аголеных натурышчыцах, жаночых постацях з кубкамі віна — завуляваная, вызвалена ад плоці страсць, выкшталцоная артыстычная гульня паўпаглядаў, неагучаных гутарак, ахутаная таёмнасцю недагаворанасці, выразнага маўчання, напоўненага прадчуваннямі.

Каларыстычныя гамы работ мастака вытанчаныя, з мноствам колеравых і светлавых нюансаў, што выяўляюць празрыстасць, усёпранікальную глыбіню палотнаў, запальваюць іх унутравым святлом, змушаюць вібраваць, адкрываючы ў межах аднаго колеру нечаканыя магчымасці. Самі колеры — гранічны насычаныя, яны нібы акумулююць у сабе вялізны энергетычны патэнцыял. Беласнежа на белым небе — як гранічны стан распаленасці... Сіняя воднай роўнядзі і пачуццёвае неахопнасці, яе асвятляльнае дакранаанне, слізганне па паверхні, пранікненне ў жыццядайна-прахалодную глыбіню... Колеравыя кантрасты — як уваасабленне апаляльнай страсці...

Лініі, што вызначаюць памежны стан целаў, стыхіяў, прадметаў, — шматстайныя ў праяўленні сваёй эмацыйнасці. Жорсткія, пругкія, ламаныя — яны пераўтвараюцца ў выкшталцона-вытанчаныя, празрыстыя, мяккія, капрызныя і манерныя. З чорнага контуру яны становяцца бліжэй, арэалам, загараюцца колерам або спектрам разнастайных колераў — і ў судакрананні целаў і стыхіяў нараджаецца гарэне, свячэнне, прыцягненне.

Мастак віртуозна іграе формамі — узятымі з рэальнага свету і абстрактнымі; плоскасцямі колеру — кантрастнымі і блізкімі па тону; лініямі — якія выконваюць ролю контуру або разрываюць сувязь з прадметамі, знаходзячы ў іх суадносінах, судакрананнях пачуццёвасць, эротыку, музычнасць, гармонію і прыгажосць.

Практычна не выконваючы манументальных заказаў, Л.Хобатаў, тым не менш, у кожным сваім творы міжволі ўвасабляе ўласныя ўяўленні пра манументальнае мастацтва — дэкаратыўнае, вольнае ад ідэалогіі і літаратурнасці. Кожнае з яго буйных па маштабу палотнаў валодае такімі якасцямі манументальнасці, як здольнасць арганізаваць прастору і зарадзіць яе магнетызмам свайго ўздзеяння. Мастак увасобіў сваё разуменне сінтэзу выяўленчага мастацтва, музыкі і архітэктуры ў цікавай практнай прапанове залы для выканання авангарднай музыкі — струннай залы. У аснове ідэі — усё тое ж праходжанне скрозь паверхню прадметаў — «зняццё» знешняй абалонкі з інструментаў і пераўтварэнне іх у свайго кшталту інсталляцыі: наведвальнік канцэртаў можа трапіць унутр інструментаў, сам выканаць мелодыю і стаць удзельнікам своеасаблівага перформансу.

...Мастак пракладае свой, непаўторны шлях у мастацтве, адасобленым поглядам назіральніка ўлоўлівае пачуцці, якія дорыць рэальнае жыццё, прыслухоўваецца да свайго ўнутранага голасу і давае мастакоўскай інтуіцыі. У выніку на свет нараджаюцца палотны, сустрача з якімі дорыць радаснае адчуванне навізны.

Пераклад з рускай мовы.



Чаканне. Алеі, 2000. 100x120.



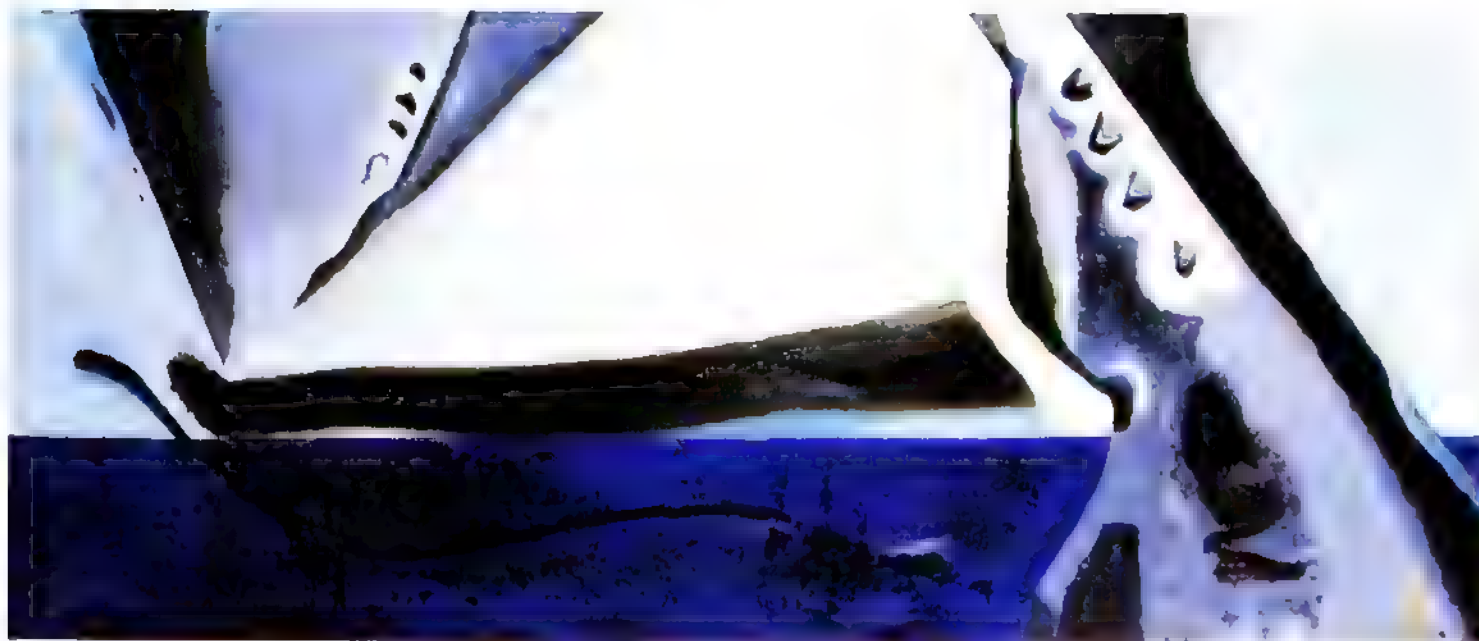


Подых вясны. Алей, 2000. 135х165.

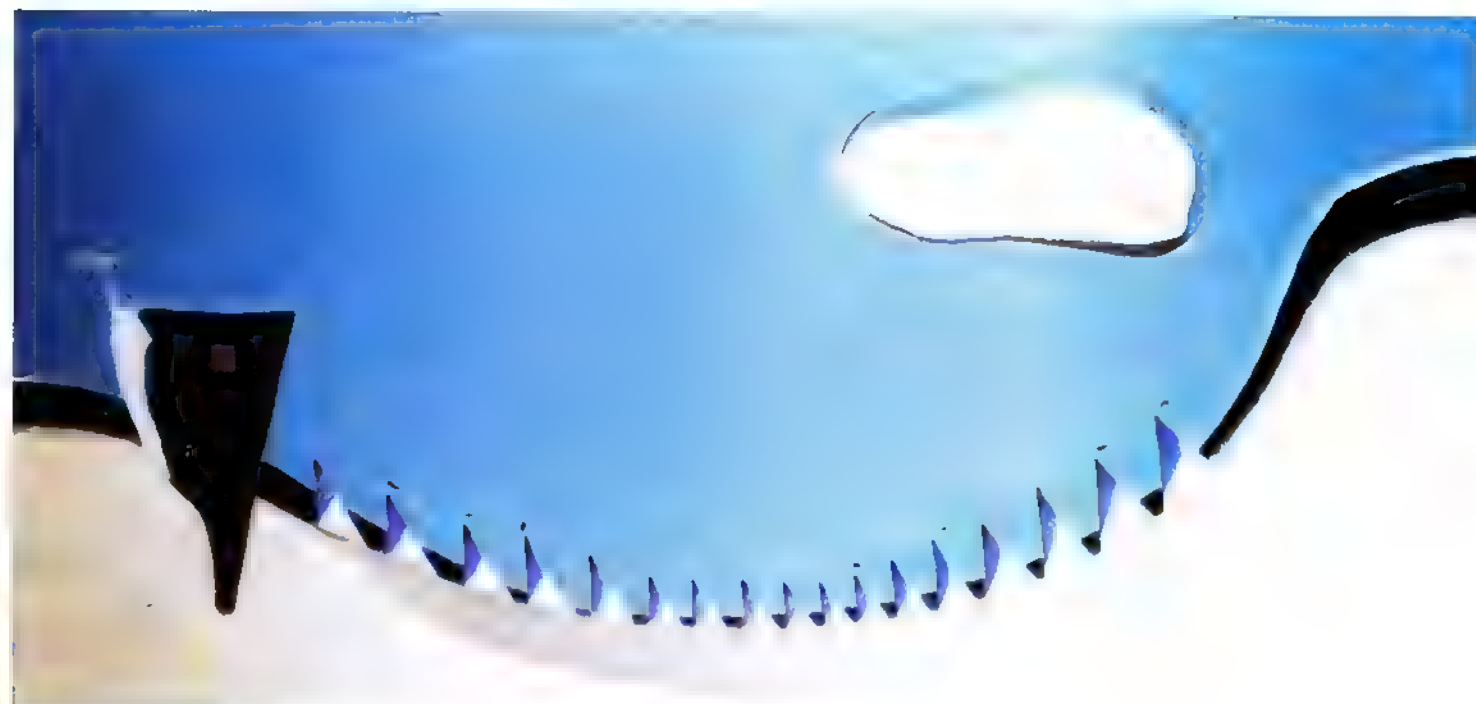


Цэзура. Алей, 1988–2000. 140х145.





Плынь. Алей, 2000. 120х280.



Узбярэжжа. Алей, 2000. 150х315.



## Мастак, які кахаў жанчын

Алесь ТАРАНОВІЧ (Берлін, Германія)

**Густаў Клімт (1862–1918)** — адзін з самых спрэчных мастакоў мінулага стагоддзя, «летапісец венскага дэкадансу і сімвалізму». Упершыню стаў вядомы дзякуючы архітэктурным дэкарацыям і роспісам для венскіх тэатраў, музеяў і цэркваў. Ягоныя роспісы «Медыцына», «Філасофія» і «Юрыс-

Пасля ягонай смерці чатырнаццаць жанчын пажадалі назваць мастака бацькам сваіх дзяцей. Сам ён пры жыцці прызнаў толькі траіх. І ніколі не быў жанаты.

Аўстрыйскі мастак Густаў Клімт шанавалі і кахаў жанчын і захапляўся імі не менш, чым жывапісам.

Пісьменнік Франц Сервас так апісвае наведванне ягонага атэлье ў Вене: «Клімт быў абкружаны таямнічымі аголенымі жанчынамі, якія на працягу доўгага часу моўчкі сядзелі перад ягоным мальбертам. І калі на майстра сыходзіла натхненне, ён тварыў як апантаны, спрабуючы занатаваць прыгажосць...».

Клімту не давалося ісці «праз цэрні да зорак». У адрозненне ад многіх сваіх сучаснікаў, напрыклад імпрэсіяністаў, Ван Гога, Гогена ды іншых, ягоныя высокае майстэрства і яркі, своеасаблівы талент былі прызнаныя адразу. У 1888 годзе кайзер



Франц-Іосіф уручыў тады яшчэ 26-гадоваму мастаку Залаты крыж з каронай, а ў хуткім часе і Срэбраны дзяржаўны медаль.

Густава Клімта пачалі называць «каралем мадэрна» — і ніхто з прадстаўнікоў гэтага стылю, нават знакамёты Альфонс Муха, так і не змог аспрэчыць гэты тытул. Мастацтвазнаўцы, крытыкі, мастакі, усе, нават ворагі,

прызнавалі найвысokaе майстэрства Клімта і той надзвычайны эфект, які мелі яго карціны.

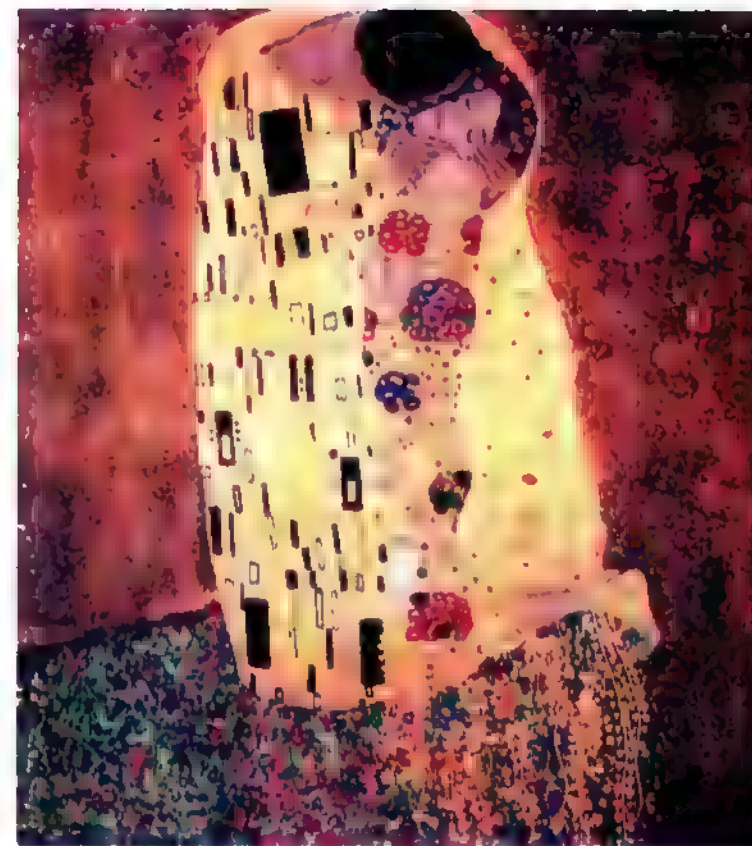
Акадэмія мастацтваў дапамагла Клімту засвоіць класічныя мастацкія прыныцы, аднак абмежаваная педагагічная сістэма не магла задавоіць ягоныя бясконцыя пошукі Новай Эстэтыкі. Адукацыю мастака дапоўнілі іншыя крыніцы. Мадэрн меў асаблівы ўплыў на сімваліста, упэўненага ў неабходнасці змяняць прапорцыі і аб'ёмы дзеля таго, каб паўней выявіць сутнасць.

І сапраўды, праз нязвыкласць, выкшталцонасць

тэхнічных прыёмаў Клімта праступае неаспрэчная жыццёвасць ягоных вобразаў. Ён знайшоў свой шлях, сваё асаблівае ўменне знаёміць нас з тымі, каго абраў сярод сваіх сучаснікаў, калі пакахаў або не прыняў. Ён змусіў нас захацець зразумець сум і мару, гаварліваць або прыніжанаць, выклік або пакорліваць сваіх мадэляў.

Інтымнасць ёсць адметная якасць ягонага мастацтва. Мастак ведае, як задзікавіць, — містычнай, сентыментальнай або эратычнай нотай, амаль дэманічнай атмасферай гульні... «Ягоныя сны маюць усю вастрыню рысаў рэчаіснасці, — пісаў усё той жа Франц Сервас. — Яркасць ягоных мрояў такая моцная, што часам матыў здаецца ўзятым з натуры. Выкшталцонасць стылю, вынаходлівасць у сюжэтных кампазіцыях, праніклівае тлумачэнне асобы ў партрэтах, асалода, якую дораць колеравая гармонія і лінейны рытм ягоных твораў... Ён зрэалізаваў і персаніфікаваў мару...».

На выставе «Клімт і жанчыны» ў Берліне быў прадстаўлены цэлы шэраг жаночых партрэтаў майстра — як рэальных мадэляў, так і алегарычных («Пацалунак», «Юдзіф I», «Юдзіф II», «Тры ўзросты», «Вадзяныя змеі» і інш.). Шматлікія эскізы, асабліва першыя накіды, даюць уяўленне пра на-



радженне твораў. У вытанчанай пазтызацыі жанчын бачыцца нейкая магічная таямніца — і менавіта ў ёй галоўная прыцягальная сіла ягонага мастацтва.

...Маці і дачкі з вышэйшых колаў нямецкага грамадства стаялі ў чарзе перад ягоным атэлье, бо ведалі: іх твары, іх целы застануцца ў гісторыі. Пазіравалі і спакушалі яго... А іхныя мужы і бацькі плацілі майстру 35000 крон за партрэт...

Застаецца загадкай, чаму Эмілія Флегэ, тая адзіная, якой мастак аддаў сваё сэрца, якой пісаў сотні лістоў, часам па восем у дзень, так і не стала ягонай жонкай...

Больш за 80 гадоў прамінула пасля смерці Густава Клімта, але, дзіўная рэч, творчасць майстра ў свеце яшчэ больш папулярная, чым пры жыцці. У яго па-ранейшаму шмат эпігонаў, мільённымі накладамі разыходзяцца копіі ягоных работ, кнігі пра яго, паштоўкі, плакаты, календары, нават парасоны, галышткі, посуд з выявамі фрагментаў яго карцін.

Падобна, Густаў Клімт так і застаецца дзіўнай і прыгожай загадкай.....

Пераклад з рускай мовы.

прудэнцыя», створаныя для сценаў Венскага універсітэта, выклікалі асабліва бурныя дыскусіі (аўтара абвінавачвалі ў залішнім эратызме і выяўленні «незразумелых ідэяў праз незразумелую форму»). Густаў Клімт заснаваў і ўзначальваў да 1905 г. венскую мастацкую групу Vienna Secession. Найбольш вядомы дзякуючы сваім пазнейшым партрэтам, найперш жа — стылі.

Юдзіф I. Алей, 1901.

Пацалунак. Алей, 1908–1909.



## «Скарбніца» — для «Рафаэля»

Галіна БАГДАНАВА

Адзін з нашых сяброў захапленна расказваў пра тое, што ў «Ракаўскім бровары» ўсяго на дзень ці, можа, на два наладзілі своеасаблівую «савецкіх настальжы» — на сцены павесілі чырвоныя сцягі і вымпелы, афіцыянткі і афіцыянты павязалі сабе піянерскія галыштукі, а ў меню можна было знайсці напайзбытую «закуску» савецкіх часоў. Зрэшты, можна гэтак жартаваць, ведаючы, што назаўтра інтэр'ер бровара зноў зробіцца густоўным і, я б нават сказала, шляхетным. Шторы, настольнікі з адмысловымі «спаднічкамі», сурвэткі і нават камізэлькі афіцыянтаў у «Ракаўскім бровары» тканыя ўручную. І ўзоры, і каларыт як быццам традыцыйныя, але ж адначасова і сучасныя, нават модныя. Так дасканалая, творча пераасэнсуюча народнае ткацтва ў нас у Беларусі ўмеюць нямногія, і хто з'яўляецца аўтарам, дакладней, выканаўцам праекта, я магла здагадацца адразу. І з густоўна аформленага ў традыцыйным стылі «Ракаўскага бровара», і з банкетнай залы кафэ «Бярозка», і з цырульні «Рагнеда», і нават з пакоя перамоваў КДБ усе шляхі вялі ў «Скарбніцу», якая цяпер называецца навукова-вытворчым дзяржаўным прадпрыемствам і вось-вось адзначыць чвэрць стагоддзя свайго існа-

вання. Паколькі ткацтва ў Беларусі было і ёсць найбольш распаўсюджанае від традыцыйнай творчасці і якраз на яго мы сёння найперш звярнулі ўвагу, знаёмства з сённяшнім днём гэта ўнікальнай установы ткацтва і пачнём.

І гаварыць мы будзем з выдатнай мастачкай, чый почырк можна пазнаць у аздабленні многіх адмыслова ўпрыгожаных сучасных інтэр'ераў, загадчыцай аддзела ткацтва «Скарбніцы» — Людмілай Падабед. Яе творы не раз экспанаваліся на самых роз-



цуе ў Музеі старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і іншымі супрацоўнікамі пачала збіраць унікальны на сёння фонд — узоры традыцыйных тканых вырабаў і іх магчымае творчае пераасэнсаванне ў сучасных праектах. На сёння гэта дзесяткі вялізных, з любоўю аформленых, пераплеценых альбомаў, дзе на першых старонках можна ўбачыць узоры, адшуканыя і прывезеныя з этнаграфічных экспедыцый, а далей — прыкрасныя фрагменты сучасных варыяцый на зададзеную тэму. Падобных «энцыклапедыяў-дапаможнікаў» у Беларусі больш нідзе не знойдзеш. І наўрад ужо хто здолее нешта падобнае зрабіць. Гаварылі мы ў ткацкім цэху «Скарбніцы», дзе на сценах вісяць самыя розныя ўзоры тканых штораў, ручнікоў, а за кроснамі выконваюць чарговыя адказныя заказы майстрых-ткачыхі. Гаворка нашая пачалася даволі нечакана.

**Марыя Вінікава.** Бачыце на сцяне гэтае прыгожае тканнае пано, малюнак, кампазіцыя якога нагадваюць традыцыйныя маляваныя дыяны? З ім звязана вось якая гісторыя. Калісьці, яшчэ на пачатку васьмідзесятых, нас з Людмілай папрасілі выт-

каць для адной установы габелен. І колькі мы ні тлумачылі, што для Беларусі габеленнае ткацтва, ды яшчэ з народнымі ўзорамі, не надта традыцыйнае, нас ніхто не слухаў. І тады мы не паленаваліся, зрабілі два варыянты. Адзін насценны дыван быў вытканы як габелен, а другі, вось гэты, як поспілка. Такім чынам мы даказалі, што поспілку выткаць лягчэй і хутчэй, а выглядае яна ці не больш эфектна, чым габелен...

— Сёння, як бачу, пераконваць нікога ні ў чым не даводзіцца. Заказы як бы самі плывуць да «Скарбніцы» ў рукі. Ці не маглі б вы, Людміла, назваць асноўныя накірункі вашых творчых і вытворчых пошукаў?

**Людміла Падабед.** Па-першае, гэта распрацоўка і выкананне традыцыйных беларускіх народных касцюмаў (мы гэтым займаемся сумесна з аддзелам строчавышываных вырабаў). На сёння мы спрабуем аднавіць, узнавіць усе рэгіянальныя строі. Зроблены ўжо Калінкавіцкі (яго



некалькі гадоў таму экспанавалі на выстаўцы), Мотальскі, Мала-рыцкі, Магілёўскі, Віцебскі... На іх аснове распрацоўваем касцюмы для дзяржаўных (прафесійных) і аматарскіх, фальклорных танцавальных, спеўных суполак. Для ансамбля «Неруш» мы зрабілі сцэнічнае адзенне на аснове Віцебскага, Магілёўскага і іншых рэгіянальных строў.

У нашых касцюмах выступаюць «Госціца», «Купалінка»...

Кіраўнік Дзяржаўнага ансамбля танда Беларусі Дудкевіч загадаў і цудоўна выкарыстоўвае ў сваіх кампазіцыях практычна неперапрацаваны традыцыйны Дамачоўскі строй, які на сцэне выглядае, я б сказала, вельмі эфектна. Для ансамбляў і суполак з розных весак, гарадоў, мястэчкаў мы прапануем касцюмы паводле тых ці іншых рэгіянальных узораў. Прычым мы звычайна робім некалькі варыянтаў, а ў ансамблі яны ўяўляюць сабой арганічнае, сугучнае цэлае...

— Апроч касцюмаў, вы, як мы ўжо заўважылі, займаецеся вырабам аздабы для самых розных інтэр'ераў...

**Людміла Падабед.** І тут наш аддзел часта супрацоўнічае з аддзелам саломалляцтва. Незвычайна, вельмі цікавы эфект дае рытмічна-выверанае выкарыстанне саломкі! Дапамагаюць нам і дрэваапрацоўшчыкі.

— Сучасныя накірункі моды схіляюць дызайнераў да выкарыстання ў інтэр'ерах «цёплых»



матэрыялаў — дрэва, керамікі, тканін. І таму заказай у «Скарбніцы», як разумею, хапае...

**Людміла Падабед.** Так. Апроч касцюмаў і інтэр'ераў, у полі нашага зроку заўжды застаецца выраб сувенірнай прадукцыі — ручнікі, якія мы зноў жа распрацоўваем на аснове традыцыйных рэгіянальных узораў, настольнікі, сурвэткі і гэтак далей. Прычым нават не вельмі танныя, гэтыя рукатворныя вы-

рабы карыстаюцца вялікім попытам. Нехта купляе ручнік да вяселля ці юбілею, нехта ў якасці падарунка замежным гасцям. Рукатворныя рэчы, пра гэта ведаюць чыноўнікі самага рознага ўзроўню, вельмі любяць за мяжой. Дарэчы, менавіта нашыя пано аздаблялі залу на «Экспа-2000» у Гановеры.

— А як знаходзяць вас заказчыкі?

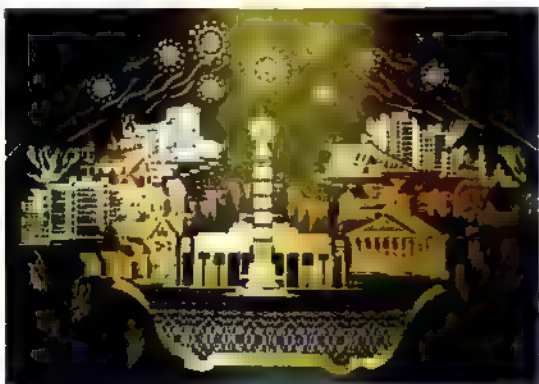
**Людміла Падабед.** Да апошняга часу гэта атрымлівалася часцей выпадкова. Мы выконваем не толькі і не столькі заказы, фінансаваныя дзяржавай, колькі гаспадарчаразліковыя. І тут адбываецца часцей так. Напрыклад, спачатку мы «па суседству» (ткацкі цэх «Скарбніцы» знаходзіцца ля гасцініцы «Беларусь») аздабілі тканымі вырабамі размешчаны там рэстаран «Беларуская кухня». Адзін з супрацоўнікаў гэтага рэстарана потым перайшоў працаваць у «Ракаўскі бровар» і звярнуўся да нас з просьбай аформіць бровар не горш за «Беларускую кухню». У кафэ «Бярозка», банкетную залу якога мы аздаблялі, таксама працуе былая супрацоўніца «Беларускай кухні»... Цяпер, праўда, у нас з'явіўся аддзел маркетынгу. Кожнаму заказчыку прапануецца спачатку дызайн-праект інтэр'ера, потым мы падбіраем каларыт, узоры для тканін, што могуць быць выкарыстаны ў аздабле. Як мастак, я не толькі раблю эскіз, але і абавязкова выконваю ўзор на кроснах, у матэрыяле. І толькі потым прапаную сваю распрацоўку майстрыхам.

— Я бачу, колькі намаганняў трэба прыкласці, колькі варыянтаў выканаць і, можа быць, адкінуць дзеля таго, каб вынайсці самы адметны, гарманічны...

**Людміла Падабед.** На жаль, сёння мы не маем магчымасці захоўваць у сябе коды бы векаторыя са зробленых для заказчыка рэчаў. І калі да нас звяртаюцца з просьбай аднавіць тую ці іншую деталь аздабы інтэр'ера, нам часам даводзіцца ўсе пачынаць спачатку...

— Але альбомы вашыя з узораў на праўду ўнікальныя...

Л.Падабед.  
Пано для пакоя  
перамоваў КДБ.



М.Вінікава.  
Поспілка.

М.Вінікава. Хусткі.



Якую б старонку ні разгарнуў — скарб, цану якому будзе немагчыма вызначыць. Ён стане проста бяспечным... А назвы якія пазычаныя, вобразныя! Чатырохнітовы, аднаўточны ўзор «у мяцеліцу», які, бачу, вы калісьці адшукалі ў Докшыцкім раёне; «рыбіна шалушка», якую быў вытканы ўціральнік з Аршаншчыны... Марыя, вы, наколькі памятаю, заўсёды былі захоплены ажурным і ілжажурным ткацтвам, а вы, Людміла, так далікатна, густоўна пераасэнсавалі ўзоры славянскіх поспілак-«дымак»... Хацелася б дазнацца больш падрабязна, як ствараліся гэтыя альбомы...

Марыя Вінікава. У экспедыцыях мы знаходзілі і адбіралі самыя цікавыя тканіны рэчы. Калі звярталіся да гаспадароў, у якіх хацелі іх набыць, тыя не

нічога не выконвалі не толькі гаспадарчаразліковыя заказы, але хоць бы часткова, хоць бы некаторыя разлічаны на будучыню праекты, каб навукова-даследчая, творчая праца фінансавалася з бюджэту. Вы ж, Людміла, як кожны мастак, наколькі ведаю, знаходзіцеся ў пастаянным творчым пошуку.

Людміла Падобед. Таму і працую тут. Народная творчасць — гэта такая крыніца, з якой, здаецца, бясконца можна чэрпаць і творчыя ідэі, і тэмы, не кажучы пра чыста тэхналагічныя рэчы.

— Калі вы з Марыяй працавалі ў навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі, ваш аддзел разам з краўцамі і, здаецца, шчыра трыкатажнікамі, выкарыстоўваючы традыцыйныя, сучасна пераасэнсаваныя тканіны, распрацоўвалі цэлыя калекцыі моднага адзення. Можна было набыць і купоны густоўных традыцыйна-сучасных тканін, саміх пашыць з іх што-небудзь адмысловае.

Людміла Падобед. На жаль, цяпер гэты накірунак нашай дзейнасці не развіваецца.

— І гэта пры тым, што выкарыстанне традыцыйных матываў робіцца ўсё больш актуальным накірункам моды... Шкада, што тыя мадэлі засталіся толькі на фотаздымках. Наш часопіс у васьмідзесятыя-дзевяностыя паспеў надрукаваць некалькі калекцый вашага моднага адзення, пашытага з традыцыйных тканін. Мне здаецца, што «Скарбіцы» сёння трэба было б мець не толькі метадычны аддзел, але і хоць невялікую выстаўку дзе-небудзь у цэнтры горада. Каб пра тое, што вы жаце прапанаваць, заказчыкі дзеваліся не ад сваіх знаёмых, а самі...

Людміла Падобед. Гэта было б выдатна!

— А якія з апошніх заказаў для вас самыя цікавыя?

Людміла Падобед. Мы распрацавалі і разам з краўцамі пашылі для спектакля «Паўлінка» ў Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы новыя касцюмы. А цяпер вось разам з ды-

рэкцыяй думам пра тое, як можна было б аздобіць буфет у Купалаўскім тэатры. Уяўляеце: у нішах з'явіцца люстэркі з такімі васьмідалікатнымі, сярэбрыстымі ламбрэкамі... Хочацца верыць, што нашая задума ажыццявіцца.

Марыя Вінікава. Дзіўная рэч, чым глыбей вывучаеш традыцыйную творчасць, тым больш адкрыццяў робіш. І, творча пераасэнсаваны тое, што, здавалася б, даўно выйшла з побыту, можна зрабіць суперсучасныя рэчы...

...Міжволі згадваю васьмідзесятыя гады цяпер ужо мінулага стагоддзя. Памятаеце, як перад майскімі святамі многія мастакі з радасцю, дзеля таго каб зарабіць, браліся пісаць партрэты Леніна і іншых правадыроў? Дзе цяпер тыя партрэты? І, на жаль, многія з тых мастакоў?.. Але ж у той самы час, жылі і, вандруючы па Беларусі, апантана вывучалі традыцыйныя ўзоры Людміла Падобед, Марыя Вінікава і іх калегі, сябры... Ніхто і падумаць тады не мог, што праз дваццаць гадоў уладальнікі загарадных катэджаў і нават рэзідэнцый будучы звяртацца да іх з просьбай аздобіць тканымі рэчамі суперсучасныя інтэр'еры... Вось што значыць шукаць і знаходзіць сапраўдныя скарбы...

«Пра «Скарбіцу» ўсё зразумела. А пры чым тут «Рафаэль»? — спытаеце вы. Так будзе называцца новая цырульня ў Траецкім прадмесці. І для яе аздаблення, вы б бачылі, якія цудоўныя ўзоры ўжо ткуцца ў «Скарбіцы»!.. Зеленаватыя з вохрыстым, і срэбна-віскозым, дымкавыя ўзоры... Чорныя з тым самым срэбным... У інтэр'еры «Рафаэля» будучы шырма з напаўпразрыстага задымленага шкла і гэтыя тканіны... Я глядзела на распрацаваны ў колеры дызайн-праект тканін, якія ўжо чакалі свайго ўваходжання ў новае асяроддзе, і, дзіўная рэч, адчувала, што ў іх сапраўды пульсуе жывы дух італьянскага ці, можа, усё ж нашага, беларускага Адраджэння...

## Старонкі творчай біяграфіі Вячаслава Селяха

Сяргей СЕЛЯХ

След, які пакінуў на радзіме выдатны оперны спявак і тэатральны дзеяч Вячаслаў Антонавіч Селях (1885–1976), на жаль, практычна выкраслены. Тыя невялікія звесткі, якія засталіся ў Беларусі, не могуць у поўнай ступені даць уяўленне пра гэтага чалавека, яго ўклад у скарбонку беларускай нацыянальнай культуры. Цудоўны, Богам дадзены голас, талент мастака, магутная працаздольнасць і вялікая любоў да Вацкаўшчыны — якасці, якія паставілі яго ў шэраг першых асоб нацыянальнага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя.

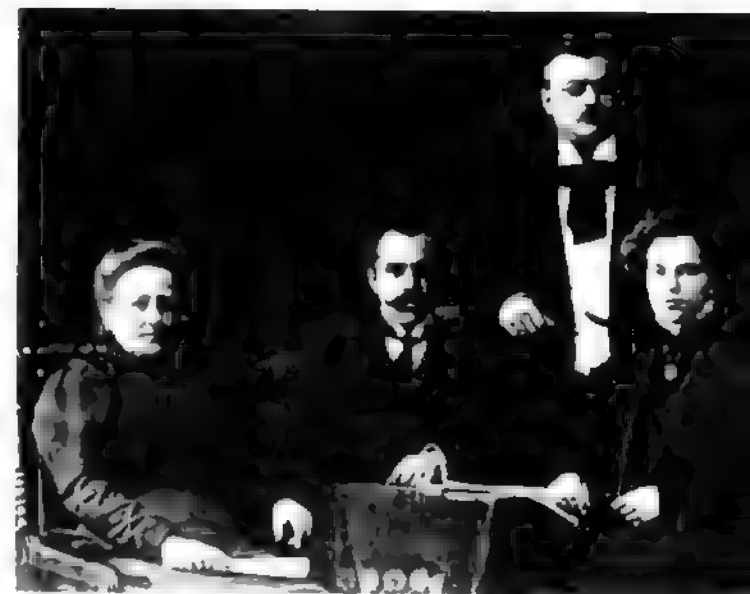
Вячаслаў Селях нарадзіўся 25 (па некаторых звестках 21) снежня 1885 года ў г. Лагойску Барысаўскага павета Мінскай губерні. У мясцовай пачатковай школе настаўнік, заўважыўшы ў вучня прыгожы і моцны дыскант, музычны слых і навыкі ігры на скрыпцы, уключыў яго ў школьны царкоўны хор. Жывучы пры царкве, В.Селях як псаломшчык на працягу некалькіх гадоў быў вядучым спеваком і прымаў удзел у службах. У 1901 годзе паступіў у настаўніцкую семінарыю ў Маладзечне. Там іграў на флейце ў семінарысцкім аркестры, стаў першай скрыпкай створавага струннага квартэта. Спяваў у хоры і нават быў рэгентам у царкве. Рэлігійнае выхаванне і ведае законаў царкоўнай музыкі далей прывядуць яго да ўласнай кампазітарскай творчасці. Але ў тыя гады малады В.Селях зрабіў іншы выбар, які і вызначыў увесь ягоны лёс.

Пасля заканчэння семінарыі ён працуе настаўнікам пачатковай школы ў Месялянах на Віленшчыне, потым у чыгуначнай школе ў Лібава. У 1907–1910 гг. там жа — у прыватнай гімназіі і рэгентам хору Нова-Аляксееўскай царквы пры вакзале. Ён захапіўся тады выступленнямі Лябіўскага, Касторскага ды іншых оперных спева-

коў, якія прыязджалі ў той час у Лібава. Апантаны нястрымным жаданнем пазнаць таямніцы гуку і авалодаць ім, ведаючы пра свой выдатны голас, ён вырашае вучыцца далей.

Напрыканцы жніўня 1910 года В.Селях прыязджае ў Петраград, дзе паступае ў оперны клас кансерваторыі. Оперным класам кіраваў тады вядомы артыст, педагог, потым галоўны рэжысёр Марыінскага тэатра І.Тартакоў. Пад яго кіраўніцтвам В.Селях і пачаў апрацоўку свайго голасу — драматычнага барытона-баса.

Яшчэ ў час вучобы ў кансерваторыі В.Селях спрабаваў свае сілы на прафесійнай сцэне. Тады



у якасці выканаўцаў вядучых партый. У першую чаргу гэта датычыць сапрана Немчанкі, барытона Селяха, баса Луканіна... і інш.<sup>1</sup>. Выступаючы сярод артыстаў «Музыкальнай драмы», В.Селях выконваў ролі ў операх «Кармэн», «Майстарынгеры», «Вагема» і іншых.

У складзе трупы «Музыкальнай драмы» ён у 1914 годзе ўдзельнічаў у опернай вандруцы па гарадах Волгі і Камы, якая зрабілася для яго добрай школай авалодання майстэрствам.

Скончыўшы на «выдатна» кансерваторыю, В.Селях спрабуе сябе ў конкурсе-іспыце, які праводзіўся ў лютым—сакавіку 1915 года ў Марыінскім тэатры. Конкурс быў вельмі вялікі: больш за 300 спевакоў марылі атрымаць запрашэнне ў склад «Марыінкі», аднаго з лепшых оперных тэатраў свету. І камісія тэатра на чале з вядомым дырыжорам Напраўнікам выбрала толькі двух — Селяха і Лебедзеву (лірычнае сапрана). Гэта адначасова і аўтарытэтная часопіс «Тэатр і искусство»: «...на апошнім праслухоўванні галасоў у Марыінскім тэатры прыкметна вылучаўся малады барытон В.А.Селях, уладальнік выключнага па-



ў Петраградзе існаваў малады, ядаўна арганізаваны тэатр «Музыкальная драма», якім кіраваў рэжысёр Лапіцкі. У ім і адбыліся першыя крокі В.Селяха на прафесійнай сцэне. Спачатку на другіх ролях, а потым ужо і на больш адказных. Пра гэта ўспамінае вядомы оперны спявак таго часу С.Левік: «Шмат харыстаў і выканаўцаў роляў другога плана пасля года-другаго працы з поспехам пачалі выступаць

Вячаслаў Селях, выкладчык гімназіі (другі справа), разам з калегамі. Лібава. 1910 г.

В.Селях — артыст Імператарскіх тэатраў. 1917 г.

М.Вінікава,  
Л.Падобед.  
Тканая поспілка.

заўсёды памяталі, хто, дзе, а галоўнае, як іх выткалі. Даводзілася самім разбірацца ў тэхналогіі. А калі разбіраліся, пачыналі, так бы мовіць, «фантазіраваць» на дадзеным тэму. Так з'яўляліся самыя розныя варыянты тканін, з якіх маглі быць пашытыя і сучасныя вырабы. Ну, вось, да прыкладу, унікальны ўзор двухслойнага ткацтва. У Беларусі традыцыйна такія вырабы былі ў пасачкі. А я паспрабавала і вось калісьці выткала сумачку, не проста ў пасачкі, а ўзорыстую... На жаль, пакуль што яна ляжыць у гэтым альбоме як узор... да лепшых часоў. На той час, у васьмідзесятыя гады, гэтыя нашы творчыя, навуковыя пошукі фінансаваліся.

— Можа быць, і сёння варта падумаць пра тое, каб «Скарб-





Оперны клас  
І.Тартакова ў Санкт-  
Пецярбургскай  
кансерваторыі.  
1912–1914 гг.

В.Селях — арыст  
«Музыкальнай  
драмы», 1914 г.

дыапазону і сіле голасу. Па чутках, арыст будзе запрошаны ў склад трупы нашай казёнай оперы. В.А.Селях — вучань І.В.Тартакова.<sup>1</sup> Адразу пасля конкурсу В.Селях быў прызначаны дэбют на сцэне Імператарскага Марыінскага тэатра — роля Ігара ў оперы Барадзіна «Князь Ігар». Ён вытрымаў яго, як адначыла прэса, з поспехам<sup>2</sup>. І 29 красавіка 1915 года на асабістым бланку дырэктара Імператарскіх тэатраў Целякоўскага з'явіўся надпіс: «Вячаслаў Антонач Селях. Кантракт на год, тысяча пяцьсот (1500 р.), з 1 верасня 1915 па 1 верасня 1916. Целякоўскі»<sup>3</sup>. У гэты ж дзень спявак заключыў кантракт з Імператарскім Марыінскім тэатрам. З другога боку яго падпісаў кіраўнік кантора Імператарскіх тэатраў барон В.Кусаў. Так здзейсніліся мары невядомага сялянскага хлопчыка з беларускага мястэчка Лагойск зрабіцца акцёрам і ўзвысці на мастацкі Алімп.

За дзевяць гадоў працы на сцэне Марыінкі спявак развіў свае здольнасці і набыў вялікі вопыт. На сцэну разам з ім выходзілі першыя зоркі оперы таго часу — Шаляпін, Смірноў, Яршоў, Алчэўскі, Ліпкоўская. Рэжысёрамі, з якімі працаваў В.Селях, былі славутыя асобы — Меерхольд, Аленін, а таксама Лапіцкі, Багамолаў, іншыя. Селях выконваў першыя ролі ў операх «Барыс Гадую», «Князь Ігар», «Хаваншчына», «Д'ябал», «Рыгале-та» і іншых. Крытыкі адзначалі: «...агромныя, змястоўныя, добра падрыхтаваны голас /.../, уме-

лая фразіроўка, выразная дыкцыя — становячыя якасці п. Селяха...»<sup>4</sup>. У Марыінскім тэатры адкрыліся і яго здольнасці арганізатара і грамадскага дзеяча, якія потым яскрава праявіліся на радзіме. На другім годзе працы В.Селях увайшоў у лік кандыдатаў у мастацка-рэпертуарны камітэт тэатра<sup>5</sup>. А наступным годам В.Селях увайшоў у склад СДО (Савета дзяржаўнай оперы), які з'яўляўся вышэйшым органам самакіравання. Членамі СДО ад арыстаў-салістаў былі Шаляпін, Андрэеў-2 і Яршоў (кандыдатамі — Тартакоў, Андрэеў-1, Бронская)<sup>6</sup>.

Падзеі, якія адбыліся ў краіне ў 1917 г., падзялілі грамадства на два лагера — тых, хто прыняў новую ўладу, паверыўшы ў гучныя лозунгі, і тых, хто адмоўна паставіўся да яе. Такое ж дзяленне прайшло і ў творчых колах. Шмат асоб адразу абралі эміграцыю, не паждаўшы супрацоўнічаць з бальшавіцкім рэжымам. Сярод тых, хто з розных прычын застаўся і прыняў новую ўладу, быў і В.Селях. Яму нават здавалася, што рэвалюцыя нясе ажыццяўленне сялянскай мары пра сацыяльную роўнасць і справядлівасць. Ён уключаецца ў палітычнае жыццё Расіі. У 1918 г., у час паездкі да сваёй жонкі ў Сібірс, ён стаў міжвольным сведкам жахаў грамадзянскай вайны (заення дзеянні вяліся тады ў Паволжы). Прыехаўшы ў Петраград у кастрычніку 1918 г., ён па прапанове наркома Луначарскага амаль адразу рыхтуе труп арыстаў для паездкі з выступленнямі на

фронт, на Урал. Вось урывак з тэлеграмы са штаба 3-й арміі на імя наркома: «...З прычыны вялікай зацікаўленасці і выключнага поспеху канцэртаў, якія ладзіць ансамбль арыстаў Марыінскага і Александрыйскага тэатраў пад кіраўніцтвам арыста Селяха, хадайнічаю аб працягу адпачынку гэтым арыстам...»<sup>7</sup>. Пасля прыезду з фронту камандаванне 3-й арміі зноў даручае Селяху «...скласці труп для новай вандроўкі на фронт і ў рабочыя цэнтры Урала...»<sup>8</sup>. Практычна ўвесь сезон 1918–1919 гг. В.Селях правёў у скла-



дзе «лятухы атрадаў» арыстаў на Урале, у Пермскай губерні, на Гатчынскім фронце. Найчасцей спяваць даводзілася на адкрытым паветры.

Але нельга думаць, што В.Селях цалкам захапіўся грамадскімі і палітычнымі падзеямі. Перш-наперш ён быў арыст, і гэта была яго асноўная дзейнасць. В.Селях шмат выступае, прымае ўдзел у пастапоўках новых спектакляў. Адною з апошніх, падрыхтаваных да выканання ў Марыінскім тэатры, была роля Пятра ў «Варожае сіле» Сярова (1920). Рэжысёрам быў сам Ф.Шаляпін, які выконваў адну з галоўных партый — Яромкі.

Даволі цікава ўспамінае пра той час Вера Качан з Аўстраліі, жонка Антона Качана, разам з якім В.Селях заканчваў Маладзечанскую семінарыю. Яе жывая замалёўка дае ўяўленне пра

характар, прэм'ерскія звычкі арыста, пра стаўленне да сваёй працы. «...хутка пасля рэвалюцыі, у канцы 1918 ці ў 1919 годзе /.../ мой муж сустрэў Селяха ў Пецярбурзе: ён ішоў са сваім акампаніятарам дамоў. /.../ Селях раскажаў шмат і цікава пра сваю оперную кар'еру, пра дружбу з Тодарам Шаляпіным, які яму аднойчы сказаў: «Помні, Селяшка, кога я ўйду, толькі ты зможеш мяня замяніць» /.../. Праз некалькі тыдняў пазней Селях даваў канцэрт у Гатчыне ў летнім тэатры. Нам пашчасціла дастаць білеты ў першым радзе. Селях убачыў нас са спэны і пакланіўся. У адной з лёжаў, блізка сцэны, чулася гучная гутарка. Селях перастаў спяваць, затрымаў рукой аркестру, падышоў бліжэй да месца,куль чуўся гоман, і спытаўся: «Я, здаецца, вам перашкаджаю?» і пайшоў са спэны. Дырэктар тэатра навеў парадак, і толькі тады Селях вярнуўся, каб працягваць канцэрт»<sup>9</sup>.

У кастрычніку 1924 года В.Селях вяртаецца на радзіму. Ён прымае прапанову Ігнатюскага, які ўзначальваў тады Інбелкульт, выкарыстаць свой вопыт і талент для развіцця беларускай культуры, дапамагчы ў падрыхтоўцы прафесійна адукаваных кадраў у музычна-тэатральнай галіне. У тых часы прыцягненне беларусаў, якія рэалізавалі свае здольнасці на ніве рускай культуры, для ўздыму нацыянальнай творчасці было адным з прыярытэтных накірункаў культурнай палітыкі беларускага ўрада. Здольнасці В.Селяха як арганізатара, не кажучы ўжо пра сцэнічнае майстэрства, былі вельмі патрэбныя маладой рэспубліцы. Паводле прызнання вядомага ў той час тэатральнага дзеяча і крытыка Ю.Дрэўзіна, у Мінску тады было ўсяго «120 прафесіяналаў музыкі»<sup>10</sup> (спевакоў, музыкантаў, арыстаў, кампазітараў і г. д.). Вопыт такога майстра, як В.Селях, быў вельмі патрэбны.

Прыехаўшы ў Мінск, ён адразу кінуўся з галавою ў працу, узначаліў музычную падсекцыю ў Інстытуце беларускай культуры (1924–1929 гг.) і заняў пасаду выкладчыка опернага і хара-

зога класа ў Мінскім музычным тэхнікуме (1924–1928 гг.).

Вядома, немагчыма казаць пра адраджэнне нацыянальнай культуры, не ведаючы яе каранёў, яе вытокаў. Нельга спадзявацца на тое, што без асэнсавання гісторыі народа, без пэўнай прапаганды культуры яго мінулага з'явіцца добрыя сучасныя нацыянальныя творы. Знаходзячыся на пасадзе кіраўніка музычнай падсекцыі ў Інбелкульце, В.Селях добра гэта разумеў, таму і вырашыў прывабіць найбольш знаных творчых дзеячаў, накіраваць іх здольнасці ў гэтае рэчышча. «...Прыступіўшы да працы, я зрабіў колькі нарадаў з асобамі, якія мелі тое ці іншае дачыненне да беларускага мастацтва. Удзел у гэтых нарадах даволі актыўна ўзялі спсп. Антон Грыневіч, ведамы ўжо тады збіральнік беларускіх малодняў і народных фальклёрных песняў, Тэраўскі — кіраўнік арганізаванага ім хору, піяніст Ягораў, кампазітары Аладаў і Шнітман. Абодва апошнія былі ўжо запрошаныя выкладаць тэорыю музыкі і тэорыю кампазіцыі ў новым, толькі што адкрытым Музычным тэхнікуме. На гэтых нарадах было пастаноўлена, што музычная секцыя павінна складацца з дзвух камісіяў: камісіі збірання і вывучэння народнае песні і музыкі і камісіі вывучэння беларускага народнага танцу. У сувязі з гэтым на кіраўніцтва камісіі песні я запрасіў кампазітара-этнографа Прохарава, а на кіраўніцтва камісіі танцу — балетмайстра сп. Шчарбініна. Ён быў ужо ведамы як знавец танцавальнага фальклёру розных народаў — украінскага, польскага і расейскага»<sup>11</sup>. Намаганні В.Селяха далі свой плён. Так, было гарманізавана шмат беларускіх народных песняў, сярод якіх «Ой, рана на Івана», «Маладая дзяўчынанька», «А ў бары, бары», «Ой, ляцелі гусі», «Як у полі» і іншыя, а таксама агульнавядомы народны танец «Крыжачок».

«...Беларускае музыкі няма яшчэ, але яна будзе, яна павінна быць, бо ўжо ёсць неабходныя ўмовы для яе ўтварэння: ёсць працаўнікі, ёсць жаданне пра-

цы, ёсць свабода і магчымасць гэтае працы, а што важней за ўсё: ёсць добрая, вельмі добрая аснова для музыкі — агульная музычнасць беларускага народу і яго прыгожая песня...»<sup>12</sup> — пісаў у тых гадах музыказнаўца Ю.Дрэўзіна. Так ці амаль так разважаў і В.Селях. Вядома, што не ўсе дзеячы беларускай музыкі станюча паставіліся да гэтага. Былі і тыя, хто вырашыў ісці сваім шляхам, але гэта ўжо не магло як-небудзь сур'ёзна паўплываць на кірунак, які вырашылі ўзяць творчыя дзеячы ў развіццё музычнай культуры Беларусі.

У той час у Мінску былі два «цэнтры» падрыхтоўкі оперных кадраў — музтэхнікум і БДТ-1. У БДТ-1 сумесна з опернай трупай існавалі яшчэ балетны і драматычны калектывы. На сцэне тэатра ўжо ішлі пастаноўкі з удзелам хору, аркестра і балета. Да іх ліку можна аднесці спектаклі «Машэка» і «На Купалле». «На Купалле», як музычна-драматычны твор, лічыўся спробай стварэння музычнай драмы, ад якой было недалёка да ўзнiкнення сапраўднай оперы.

В.Селях, працуючы выкладчыкам опернага і харазога класаў у Мінскім музычным тэхнікуме, звяртаў вялікую ўвагу на падрыхтоўку прафесійных оперных спевакоў, якім перадаваў

Злева направа:  
І.Дварышчын,  
В.Селях,  
М.Тамашэўскі.  
Каля 1920 г.





У партыі Гразнова  
(«Царская нявеста»). 1917 г.

У партыі Барыса Гадунова. 1917 г.



класічную культуру сталічнага тэатра і высокія патрабаванні да прафесіі. Сярод яго вучняў былі Пігулеўскі, Няборская, Ашкіназі, Т. Баначыч, Архіпаў і іншыя. Некаторы час у В. Селяха вучылася вакалу Л. Александровская (у будучым народная артыстка БССР і СССР), якая ўспамінае настаўніка ў сваіх пакулях не апублікаваных мемуарах. Займаючыся з вучнямі, В. Селях не забываў і пра ўласнае майстэрства спевака. Ён быў яшчэ ў вельмі добрай прафесійнай форме і, маючы выдатны голас, даволі часта спяваў на сцэне. В. Селях выступаў па два, тры, а то і болей разоў на месяц. У рэпертуары яго канцэртных праграм былі творы Грачанинава, Рахманінава, Шуберта, Глазунова, Леанкавала, Грыга, Сібеліуса і іншых кампазітараў, якія гучалі на беларускай, рускай, яўрэйскай мове.

«...А Селях быў, бясспрэчна, «в ударе», і дзякка сказаць, што ў яго лепей было, бо ўсё было добра. Трагічна гучаў раманс Сібеліуса («Шчасце зноў не прыйдзе»), поўныя пашчоты быў раманс Грыга «Кахаю цябе», шмат бадзёрасці было ў «Паляўнічым» Грыга, і глыбокім сумам быў прасякнуты «Апошні рэйс Альнеса», — пісаў у водгуку на канцэрт крытык пад псеўданімам «Строгі»<sup>14</sup>.

Атрымаўшы выдатную тэатральную школу, В. Селях на сцэне заўсёды заставаўся акцёрам, а не толькі выканаўцам. Яго тэатральнай натуры было цесна ў межах стрыманых канцэртных паводзін. Усім — жэстамі, мімікай, раптоўным рухам — марынінскі прэм'ер разбураў стэрэатып спевака звыкла-нерухомага, сканцэнтраванага толькі на мелодыі, «спевак ля раяля». Гэта проста не магло застацца не заўважаным крытыкай: «...спявачка Несцярэнка і спявак Селях свае партыі ў оперных урыўках правялі з непараўнаным характаром. Яны захапілі слухачоў як поўным шчырага драматызму выкананнем, так і прыгожымі галасамі. Гэта — праўдзівыя мастакі, якія добра разумеюць і выяўляюць намеры кампазітара, наколькі гэта магчыма зрабіць у канцэртным выка-

нанні. Асабліва Селях увесь час імкнуўся ня толькі пець, але і іграць, і праявіць сурдут надта яму перашкаджаў»<sup>15</sup>, — пісаў Ю. Дрэўзін.

У той час у Беларусі сваёй оперы яшчэ не было і пытанне пра яе стварэнне лунала ў пазвешчаныя: «...Беларуская нацыянальная ўласная опера тагды з'явіцца і запануе хутка, непараўнальна хутчэй, чымся гэтае наглядальнае ў гісторыі расейскае оперы, бо /.../ існаванне нацыянальнае оперы ёсць адзіна з самых неабходных элементаў развіцця нацыянальнае беларускае культуры наогул, /.../ мы маем ужо такіх кампазітараў, якія і па таленавітасці і па музычнай адукацыі стаяць непараўнальна вышэй, чымся расейскія кампазітары XVIII і пачатку XIX стагоддзяў...», — лічыў Ю. Дрэўзін<sup>16</sup>.

Разумеючы гэта і сам хваляючы душою за оперу, В. Селях меў свой погляд на шлях яе стварэння: «...стварыць оперу як музыкальную драму ў шырокім симфанічным выглядзе, узяўшы за аснову нацыянальную беларускую народную творчасць, малёды, танец і быт. /.../ А пакуль свайго арыгінальнага няма — ёсць сэнс пачаць з перакладнага, як аб гэтым кажа гісторыя оперы і ў Расеі, і ў Нямеччыне, і ў Латвіі, і ў Польшчы, і г. д. Само ўжо стварэнне оперы з'явіцца галоўным штурхачом да таго, каб як мясцовыя, так і іншыя музычныя сілы з большаю ахвотай ўзяліся-б за пісанне беларускай оперы»<sup>17</sup>.

Ад разважанняў пра нацыянальную оперу да яе стварэння — вялікая адлегласць. Патрэбны ўмовы, сродкі, выканаўцы (спевакі, хор, аркестр) і г. д. У гэтай справе не павінна было быць дробязяў. В. Селяху трэба было падрыхтаваць і аб'яднаць мастацкія сілы для стварэння беларускай оперы. Адным з першых яго крокаў было стварэнне добрага харавага калектыву, без якога немагчыма ажыццявіць мэта. У жніўні 1926 года В. Селях арганізуе харава студыйны калектыў з 36 чалавек, куды быў далучаны па прапанове Галоўпалітасветы, хор Галубка з 30 асоб. Ён становіцца

галоўным кіраўніком і лектарам калектыву, а хормайстрам — Ягораў<sup>18</sup>. (У сучасных беларускіх даведніках стваральнікам і кіраўніком гэтага хору чамусьці лічыцца Ягораў.) «...Наш хор у супрацоўніцтве з хормайстрам і піяністам А. Ягоравым пры музычнай падсэкцыі Інбелкульту амаль адразу прыступіў да вывучэння харавага сьпеваў з оперы «Русалка»...»<sup>19</sup> (У 1928 годзе хор быў ператвораны ў Беларускую дзяржаўную капэлу.)

«Русалка» Даргамыжскага была абрана невыпадкова. У разуменні В. Селяха, — опера класічная, і дзеянне яе адбывалася на Дняпры, дзесяці паміж Смаленскам і Жлобінам, г. зн. у Беларусі. «Русалку» можна было наблізіць да беларускага стылю жыцця і побыту. Але яе трэба было яшчэ перакласці на беларускую мову так, каб рытм тэксту супадаў з музычнай партытурай. За гэтую справу ўзяўся артыст і рэжысёр БДТ-1 Ф. Ждановіч, які зрабіў усё належным чынам. Сам В. Селях рыхтаваў спектакль да прэм'еры як рэжысёр і выканаўца галоўнай ролі.

14 і 15 мая 1927 года на сцэне БДТ-1 (цяпер Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы) адбылася першая прэм'ера класічнай оперы на беларускай мове. Да гэтага часу на сцэне тэатра ішлі толькі фрагменты ці асобныя дзеі з вядомых опер. Сам В. Селях выконваў ролю Мельніка. Восем калі яму спатрэбіліся раўнейшыя канцэртныя выступленні! Іншыя ролі былі размеркаваны наступным чынам: Наталля — Несцярэнка, Князь — Мацэлевіч, Княгіня — Мартава, Вольга — Замешына, сват — Патапаў. Дырыжорам спектакля быў Макс Купер, сваяк вядомага дырыжора Марынінскага тэатра, запрошаны ў той час на працу ў БДТ-1, былы дырыжор Вялікага тэатра ў Маскве.

«...Гэты спектакль ёсць да пэўнай ступені гістарычная падзея, а не просты харовы спектакль у паругу шмат іншых падобных. /.../ Бяручы пастаноўку «Русалкі» ўвогуле, трэба сказаць, што яна была бязумоўна

ўдалая, бо дадатных бакоў у ёй было больш, чым адмоўных, і спектакль зрабіў на шматлікую публіку вельмі прыемнае ўражанне. Прыгожыя дэкарацыі, прыгожыя малюнкi даасобных сцэн (асабліва карагоды ў 1-й дзеі, скокі русалак на дне Дняпра і інш.), прыгожыя вопраткі — усё гэта вабіла да сябе вочы глядачоў і не магло не падабацца...»<sup>20</sup>, — пісала пра спектакль прэса.

Для музычнай культуры Беларусі пастаноўка «Русалкі» набыла гістарычнае значэнне. Яна стала першай па-сапраўднаму поўнай выкананай операй без усялякіх купюр, якімі часта карысталіся рускія тэатры. Ад яе пачалася традыцыя выканання класічных опер на беларускай мове.

(Заканчэнне будзе.)

<sup>1</sup> Левік С. Ю. Запіскі опернага певца. Москва: Искусство. 1955. С. 353.

<sup>2</sup> Театр и искусство. 1915. № 7. С. 110.

<sup>3</sup> Театр и искусство. 1915. № 18. С. 300.

<sup>4</sup> Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, ф. 497, воп. 13, адз. з. 940. С. 2.

<sup>5</sup> Театр и искусство. 1917. № 38. С. 653.

<sup>6</sup> Театр и искусство. 1917. № 38. С. 652.

<sup>7</sup> «Віроч» Петраградскіх дзяржаўных тэатраў. 1918. № 6. С. 55.

<sup>8</sup> Тэлеграма на імя наркома асветы А. Луначарскага. Штаб 3-й арміі. 18.11.1918 г. Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, ф. 497, воп. 13, адз. з. 940. С. 12.

<sup>9</sup> Ленінградскі дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва, ф. 4463, воп. 1, адз. з. 84. С. 72.

<sup>10</sup> Беларус. 1976. № 236. С. 4.

<sup>11</sup> Савецкая Беларусь. 1926. № 153.

<sup>12</sup> Беларуская моладзь. 1965. № 23.

<sup>13</sup> Савецкая Беларусь. 1925. № 124.

<sup>14</sup> Звязда. 1926. № 86.

<sup>15</sup> Савецкая Беларусь. 1926. № 44.

<sup>16</sup> Савецкая Беларусь. 1925. № 280.

<sup>17</sup> Трыбуна мастацтва. 1925. № 9.

<sup>18</sup> С. 6.

<sup>19</sup> Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі РБ, ф. 307, воп. 1, адз. з. 36. С. 591.

<sup>20</sup> Новы шлях. 1943. № 8. С. 12.

<sup>21</sup> Савецкая Беларусь. 1927. № 110.

Здымкі з асабістага архіва В. Селяха. Друкуюцца ўпершыню.

У партыі князя Ігара. 1916 г.

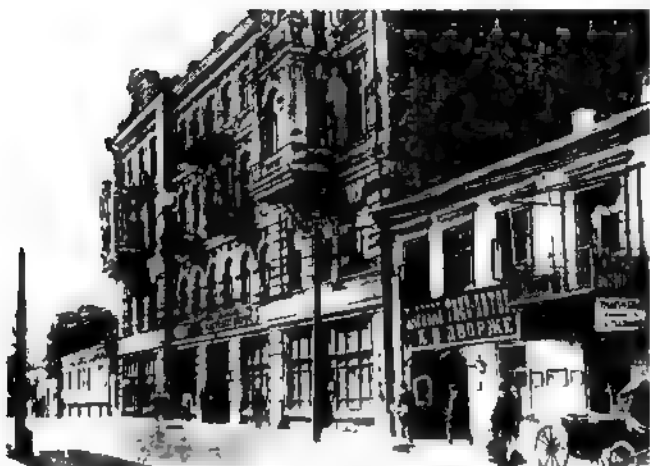
У партыі Шаклавітага («Хаваншчына»).





## Мінскае таварыства сяброў музыкі

Алена КАЛЕСНІК



Губернатарская вуліца. Пачатак XX стагоддзя.

Будынак Грамадскага сходу. Тут вечарам камернай музыкі Таварыства адкрыла першы канцэртны сезон.

На памежжы XIX–XX стагоддзяў у гарадах і мястэчках беларускага краю пачалі ўзнікаць разнастайныя грамадскія мастацкія саюзы — гурткі, суполкі, таварыствы, якія ставілі сваёй мэтай развіццё і распаўсюджванне культуры. Гэта вельмі папулярная ў той час форма творчых стасункаў прываблівала і прафесіяналаў, і аматараў. Туды ўваходзілі як пісьменнікі, акцёры, музыканты, жывапісцы, так і юрысты, урачы, афіцэры — усе, каго захапляла мастацтва. У канцы XIX — пачатку XX стагоддзя ў Мінску ў розны час існавалі Музычнае таварыства, Музычна-драматычнае, Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў, Літаратурна-артыстычнае.

Цэнтрам прыцягнення лепшых музычных сіл горада ў 1910-ыя гады стала Мінскае таварыства сяброў музыкі, якое было створана «...для аб'яднання музычных дзеячаў Мінска і асобаў, што ім спачуваюць, а таксама для развіцця музычнага мастацтва ў Мінску і дапамогі жыхарам Мінска для атрымання музычнай адукацыі»<sup>1</sup>.

Новая мастацкая суполка абвясціла ў прэсе пра сваё з'яўленне 21 лістапада 1912 года: «Мінскае таварыства сяброў музыкі паведамляе, што статут таварыства зацверджаны»<sup>2</sup>. Аб'яднанне існавала да 1917 года і налічвала больш за 140 сяброў.

Першы канцэртны сезон суполка адкрыла камерным вечарам, які быў праведзены 21 снежня 1912 года ў зале Грамадскага сходу. У ім прынялі ўдзел піяністка Гянка і струнны квартэт у складзе Рубінштэйна, Ягудкіна, Фідэльмана і Зіберштэйна.

Рэпертуар «сяброў музыкі» быў вельмі разнастайны, меў творы заходнееўрапейскай класічнай і рамантычнай музыкі, рускай школы, сучасных кампазітараў. У гэтым выяўляўся намер таварыства як мага шырэй паказваць узоры музычнай культуры розных краін і эпох. Так, сімфанічны вечар 24 красавіка

яўнае трыо Шуберта. Выступалі Гянка (раяль), Рубінштэйн (першая скрыпка), Гапенка (другая скрыпка), Фідэльман (альт) і Качаровіч (віяланчэль). У анатацыі да вечара адзначалася, што наладжванне грамадскіх канцэртаў-лекцыя стала справай «палкам новай для нашага горада»<sup>3</sup>.

Дваццацігоддзю з дня смерці Чайкоўскага прысвячаўся сход Таварыства 17 снежня 1913 года. У сваім уступным слове Патулаў раскрываў значэнне творчасці рускага кампазітара. Музычная частка ўключала ра-



1913 года ўключаў сімфонію g-moll Моцарта, Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам e-moll Шапэна, «Вальс» Глазунова, танцы з балета «Шчаўкунок» Чайкоўскага, «Велікодную уверцюру» Рымскага-Корсакава і рамансы ўдзельніка суполкі Маркавіча.

Асветніцкую накіраванасць праграм Таварыства ўзмацнялі лекцыі аднаго з яго кіраўнікоў — мінскага музыказнаўцы І.Патулава. У прыватнасці, на пачатку камернага вечара 5 лістапада 1913 года ён прачытаў рэферат аб развіцці музыкі са старажытных часоў да XVII стагоддзя. У сваім паведамленні крытык даваў таксама характарыстыку тых твораў, якія выконваліся на канцэрце. Гучалі квартэты Гайдна і Шумана, квартэт і фартэпі-

мансы Чайкоўскага ў выкананні Гнесіна з акампанентам Бах, Першы квартэт (Рубінштэйн, Гапенка, Фідлон, Качаровіч) і Серэнаду кампазітара, сыграную струнным аркестрам на чале з Н.Рубінштэйнам<sup>4</sup>.

Асветніцкія ідэі Таварыства сяброў музыкі ўвасобіліся і ў заснаванні чытальні, якая пачала працаваць 20 студзеня 1913 года ў памяшканні Музычнага вучылішча Н.Рубінштэйна. Гэта давала магчымасць удзельнікам суполкі павышаць сваю мастацкую адукацыю і музіцыраваць разам. Так, газета «Мінский голас» зазначала: «Чытальня адкрыта для членаў Таварыства па нядзелях, з 5 да 8 гадзін вечара, і па серадах, з 8 да 11 гадзін вечара. Членам Таварыства даюцца

музычныя інструменты для сумеснай ігры»<sup>5</sup>.

Апроч таго, папулярныяцацы ведаў пра музыку спрыяла наладжванне ў Мінску публічных лекцый па розных праблемах мастацтвазнаўства. Напрыклад, сферы акустыкі быў прысвечаны даклад «Фізічная тэорыя гуку», які зрабіў 7 красавіка 1913 года спецыяліст па прыродазнаўчых навуках Еланчык. 1 красавіка таго ж года ў зале Грамадскага сходу адбыўся канцэрт-лекцыя маскоўскага піяніста Д.Шора пад назвай «Бетховен і яго творчасць». Гэта выступленне стала своеасаблівым працягам праграмы з бетховенскіх санат для скрыпкі і фартэпіяна, што паказалі 27 сакавіка ў зале Купецкага сходу дырыжор Сянт-Пецярбургскай кансерваторыі піяніст В.Сафонаў і яго сын — скрыпач І.Сафонаў.

Размовы пра музыку вяліся і на сямейна-музычных Soirée, ці вечарынах. Так, «Мінский голас» інфармаваў свіх чытачоў пра тое, што на сустрэчы 19 лютага 1913 года «...член Таварыства п. Патулаў будзе чытаць нарыс аб стане музыкі ў Расіі ў першай палове XIX ст., прысвечаны кампазітару Рубінштэйну...»<sup>6</sup>. Тут таксама праходзіла праслухоўванне і абмеркаванне новых твораў. Вядома, у прыватнасці, што падчас сходу 27 студзеня 1913 года гучалі рамансы Рахманінава і Камернае трыо Бергера, а 19 лютага «ў праграму вечара былі ўключаны некалькі прыгожых нумароў маладога кампазітара п. Нісневіча, выкананых самім аўтарам»<sup>7</sup>.

Пры гэтым розныя сустрэчы «сяброў музыкі» суправаджала асабліва творчая атмасфера, сведчаннем гэтаму, напрыклад, — радкі з апісання гадавога сходу Таварыства, які адбыўся 29 верасня 1913 года ў зале гарадской управы: «Нягледзячы на адносна малую колькасць прысутных, сход меў надзвычай жывы характар у сэнсе абмену думкамі аб мінулай і будучай дзейнасці Таварыства. На ўсе пытанні, што ўзніклі сярод членаў Таварыства пры абмеркаванні дзейнасці праўлення, даваў адказы і тлумачэнні яго старшыня Шчалкоў»<sup>8</sup>.

Важным творчым праектам суполкі з'явілася арганізацыя гістарычных агульнадаступных канцэртаў з паказам разгорну-

тай панарамы еўрапейскай музыкі, пачынаючы з эпохі Адраджэння. У адной з сваіх публікацый Патулаў пісаў: «На агульнадаступных канцэртах, каб усебакова пазнаёміць шырокія колы грамадства са станам музыкі ў пэўных краінах, мяркуецца даць шэраг гістарычных канцэртаў, у праграму якіх увайдзе вакальныя, інструментальныя, арганныя і фартэпіяныя творы італьянскіх, нямецкіх, французскіх, англійскіх кампазітараў XVI–XVIII стагоддзяў»<sup>9</sup>.

Першы гістарычны агульнадаступны канцэрт адбыўся 1 снежня 1913 года ў тэатральнай зале «Парыж». Яго тэма была акрэслена ў назве лекцыі Патулава — «Стая музыкі ў Італіі XV–XVIII стагоддзяў». Вечар змяшчаў у сабе харавое поліфанічнае мастацтва рэнесансу і раннія інструментальныя жанры барока. Сур'ёзнасць і маштабнасць яго задумы адлюстравалі водгук, які быў надрукаваны ў мінскай перыёдыцы: «З вялікай і цікавай праграмы трэба асабліва вылучыць серыю фартэпіянных твораў у санатнай форме кампазітараў Керубіні, Скарлаці, Маццела, Парадызі і Марціні, моцна і музыкальна выкананых п. Веймарн, якая выявіла ў ігры тонкасць перадачы і павучы тон; урывак з месы Габрыелі і «Adoramus» Палестрыны, выкананы змешаным хорам Таварыства пад акампанемент фісгармоніі; «Stabat Mater» Асторгі, выкананы салістамі пп. Дандрэ (сапрана), Казлоўскай (кантральта), Пратапопавым (тэнор) і Арлоўскім (барытон) пад акампанемент фісгармоніі...»<sup>10</sup>. Канцэрт grosso Гендэля, выкана-

ны струнным аркестрам Таварыства пад кіраўніцтвам п. Н.Рубінштэйна»<sup>10</sup>.

У іншых водгуках на канцэрт акцэнтавалася «навізна справы», якую распачалі «сябры музыкі». «Таварыства імкнецца ўзняць музыкальнасць шырокай публікі» і тым самым уносіць «каштоўны культурны ўклад» у жыццё горада, — так каменціравалі мінскія газеты гэту мастацкую падзею<sup>11</sup>.

Каштоўны культурны ўклад — так можна было б вызначыць і вынік пяцігадовай дзейнасці Мінскага таварыства сяброў музыкі наогул, чые творчыя пачынанні зрабіліся важнай асновай для развіцця музычнай культуры горада ў XX стагоддзі.

Фота з архіва аўтара артыкула.

<sup>1</sup> Устав Минского общества друзей музыки. Минск, 1912. С. 3.

<sup>2</sup> Минская газета-копейка. 1912. № 98.

<sup>3</sup> Минский голос. 1913. № 1205. 05.11.

<sup>4</sup> Колесник А. «Мінскі» Натан Рубінштэйн // Мастацтва. 2001. № 2.

<sup>5</sup> Минский голос. 1913. № 967. 20.01.

<sup>6</sup> Минский голос. 1913. № 991. 19.02.

<sup>7</sup> Минский голос. 1913. № 996. 24.02.

<sup>8</sup> Минский голос. 1913. № 1175. 01.10.

<sup>9</sup> Северо-Западная жизнь. 1913. № 231. 03.11.

<sup>10</sup> Северо-Западная жизнь. 1913. № 256. 04.12.

<sup>11</sup> Минский голос. 1913. № 1227. 01.12; № 1229. 04.12.



Тэатральная зала «Парыж», у якой адбыўся першы гістарычны агульнадаступны канцэрт.



## Цеплыня ад цеплыні

### Дэкор полацкай кафлі XVII ст.

Дзяніс ДУК

Мір і спакой у доме залежалі, між іншым, і ад печы. Яна давала цяпло і спрыяла цеплыні чалавечых стасункаў. Яна ж была і важнай часткай інтэр'ера жылля. З развіццём эканомікі Новага часу заможныя гараджане сталі шмат увагі надаваць аздабленню печы, якое асацыявалася ў побыце з касмічным парадкам і гарманічным ладам жыцця.

Полацкай кафлі канца XVI — пачатку XVII ст. выяўлена параўнальна невялікая колькасць, што абумоўлена, на наш погляд, наступствамі Лівонскай вайны. Дамінуюць у ёй сюжэты арнаментыка і геральдычныя матывы (пласціны са сценамі палывання, з гербамі «Пагоня», «Ляліва»), агародкі і каронкі нагадваюць фігурныя краты. Асобна вылучаецца кафля з разнастайнымі маўрэскамі, якая датуецца канцом XVI — сярэдзінай XVII ст.<sup>1</sup>

Самая прадстаўнічая і багатая паводле дэкору кафля — сцянная — падзяляецца на шэраг груп адпаведна арнаментальным матывам.

Матыў геаметрычнай пляцёнкі сеткавага тыпу з зоркамі ўнутры (мал. 1: 2), з зоркамі і крыжамі<sup>2</sup>, а таксама ў выглядзе хвалі і квадратаў, утвораных лініямі, быў у Полацку даволі распаўсюджаны (мал. 1: 4, 5). Кафля паліваная — зялёная, цёмна-зялёная і карычневага колеру; яна знойдзена на тэрыторыі былога дома генерал-губернатора і, магчыма, належала да аднаго пячонага набору.

Тып арнаменту (т. зв. трэльяж), па віленскіх матэрыялах, быў характэрны для XVI ст.<sup>3</sup>, у Беларусі і Польшчы сустракаецца на кафлі першай паловы XVII ст.<sup>4</sup>. Традыцыйны для беларускага кафлярства арнамент у выглядзе геаметрычнай пляцёнкі бярэ пачатак ад чатырохценнай сіметры XVI ст. (квадрат, салярны знак у квадраце, круг і інш.), ён азначаў дабрабыт, парадак, спакой. Па даскавалому ўзроўню выканання дробных дэталей полацкую кафлю можна датаваць першай паловай (трэльяж) — сярэдзінай XVII ст. (арнамент хвалістых ліній і квадратаў).

Росквіт паліхромнай вытворчасці ў Беларусі прыйшоў на канец XVI — першую палову XVII ст. Вельмі папулярныя ў гэты час былі заглашаныя белымі глазурю, што выкарыстоўваліся найчасцей як фон. Варта згадаць пласціну з матывамі каванага металу (стылізаваныя галіны), якая ўжо страціла падабенства з каванымі вырабамі і больш нагадвае раслінны дэкор<sup>5</sup>. Аналагічныя змены ў віленскім кафлярстве адбываліся ў канцы XVI ст.<sup>6</sup>, у Польшчы звычай пакрываць рэльефны арнамент празрыстымі палівамі па белай аснове ўласцівы для мяжы XVI-XVII стст.<sup>7</sup>

Да кафлі з сюжэтай тэматыкай адносіцца невялікі фрагмент паліванай пласціны з выявай воіна (мал. 2:4). Левай рукой ён трымае галаўны ўбор нахштальт берэта, правай апіраецца на меч. Асобная выява мяча змешчана побач на ўцалелай частцы пласціны.

Паясковай кафлі ў Полацку знойдзена няшмат, на адной вогнутай пласціне ёсць раслінны арнамент з матывам каванага металу (мал. 2: 3). Кафля мацавалася ў печы з дапамогай гарызантальнага шыпа і па ўсіх прыкметах была выраблена ў канцы XVI — пачатку XVII ст.

Паводле Н.Здановіч, на фрагментах незвычайнай па форме паясковай каробчатай кафлі змяшчаецца выява льва, які рухаецца ўправа, з узнятай правай лапай<sup>8</sup>. Такая ж кафля знойдзена С.Тарасавым на Вялікім пасадзе<sup>9</sup>. Левы бок гэтай кафлі аформлены ў выглядзе раўнабедранага трохкутніка. Гэтыя пласціны вельмі цікавыя з гледзішча міфалагічнага сюжэта. Найчасцей матывы з грывонамі, ільвамі і леапардамі выкарыстоўваюцца ў геральдыцы згодна з канонам. Аднак жывёлы, якіх мастак змясціў на паясковай кафлі (мал. 2:5), не падпарадкоўваюцца ніводнаму з іх. Так, фантастычныя пачвары маюць тулава і хвост ільва, лапы з вялікімі драпежнымі (напэўна, арлінымі) кіпцюрамі, а вась галава ў іх хутчэй сабачая, чым ільвіная. Гэта падкрэслена ашыйнікам на кожным са звяроў. У кафлярстве вядомы прыклады ўжывання рэалістычнага вобраза сабакі пры перадачы геральдычных матываў<sup>10</sup>, аднак выгляд жывёл на гэтай пласціне атакіяецца з міфалагічнымі вобразамі нябеснага сабакі, абаронцы і вартаўніка Дрэва жыцця. Наяўнасць расліннага дэкору і салярнага арнаментыкі сведчыць пра менавіта засцерагальную функцыю кафлі. Сама ж выява зверу ёсць вобраз Сяммурва (Семаргла), вядомы ў арабскай, візантыйскай, іранскай, індыйскай, славянскай і інш. міфалогіях<sup>11</sup>. Прычым ён мог выступаць у выглядзе птушкі-сабакі, ільва-птушкі, быка-ільва-змея і дзесятка іншых дзіўных пачвар у акружэнні адпаведнай флоры — дрэў або раслін, якія ўвасабляюць усё, што расце на зямлі. Па шэрагу прыкмет (рознае вышыня рэльефу і невысокая, да 6 см румпа), паясковая кафля была выраблена не раней сярэдзіны XVII ст.

У другой палове XVII ст. распаўсюдзіўся матыв вітых калонак (баласін). У адным выпадку яны набылі самастойнае гучанне і выкарыстоўваліся для падтрымкі т. зв. «люстра печы», у другім — баласіна была часткай вуглавой кафлі. Такая кафля рабілася як звычайная кутняя. У асобных матрыцах фармаваліся сцяжныя пласціны і вуглавые баласіны, потым цэлыя ці разрэзаныя на дзве часткі сцяжныя пласціны злучаліся з баласінамі, пакрываліся палівай і абпальваліся ў печы.

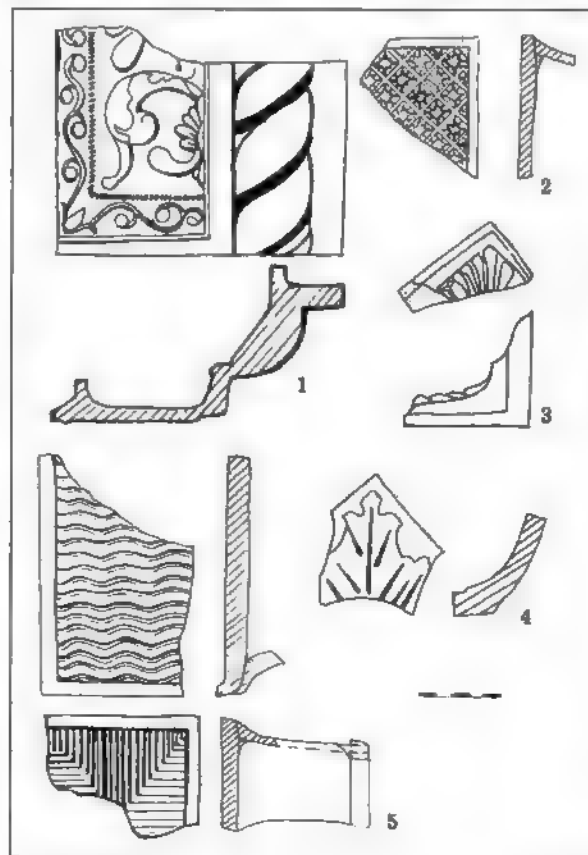
Вуглавая кафля складанай прафілёўкі, з вітымі калонкамі шырока ўжывалася ў полацкіх печах канца XVII-XVIII ст. Да апошняй чвэрці XVII ст. адносіцца тэракотавая і паліваная кафля, пры гэтым замест зялёнага колеру палівы папулярнымі становяцца розныя адценні карычневага. На вуглавой кафлі (мал. 1:1) з раслінна-геаметрычным арнаментам была ўжыта празрыстая карычневая паліва. Малюнак змяшчаецца ў нешырокай (0,4 см)

рамцы, якая адступае ад краю пласціны. З бакоў рамка дадаткова дэкаравана выявамі раслін са стылізаванымі пладамі. Традыцыя аздабляць пласціну рамкай з адступленнем ад краю пачала дамінаваць у XVIII ст., тады ж раслінны дэкор паступова замяняецца ракайлінай кампазіцыяй або картушом. Баласіны ўсталяваліся адна на адну па кутах печы і ўтваралі няспынны вертыкальны рад, а пласціны чаргаваліся такім чынам, каб паміж палюўкамі кафлі магла змясціцца цэлая пласціна. Печы з такім афармленнем вуглоў вядомы па экспанатах Музея Каперніка ў Фрамборку<sup>12</sup>.

Вуглы печы XVII ст. нярэдка мелі трохчасткавы падзел за кошт ужывання адпаведнага тыпу кафлі. У Польшчы і Вялікім Княстве Літоўскім такія печы пачалі будавацца з першай паловы XVII ст.<sup>13</sup>. Звычайна яны рабіліся з паловак сцяной кафлі, якая злучалася з кутняй<sup>14</sup>. Верхняя частка кутняй кафлі ўтварала прамы вугал, пад якім знаходзілася заглабленне ў выглядзе аркі на ўсю вышыню пласціны. У Полацку пакуль што не знойдзена ніводнай цэлай вуглавой кафліны з трохчасткавым падзелам, асобныя фрагменты сведчаць пра ўжыванне разнастайнага дэкору (мал. 1:3, 5). Гэтыя пласціны ўсталяваліся па вуглах верхняга яруса (надставы) печы і непасрэдна пад гэтымсамі завяршаліся карнізікам у выглядзе аркі. З гарадоў паўночнай Беларусі блізка тып вуглавой кафлі знойдзены ў Віцебску<sup>15</sup>.

Гэтымсавай (карнізнай) кафля вельмі разнастайная паводле аздаблення. Ёй уласцівы некалькі тыпаў арнаментыкі. Дзеся спрашчэння апісання гэтымсавай кафлі вылучым у ёй асобныя варыянты.

Варыянт 1 пададзены зялёнапаліваным гэтымсам з радам сямі прафіляваных геаметрычных фігур, якія нагадваюць снегавікоў (мал. 3:1).

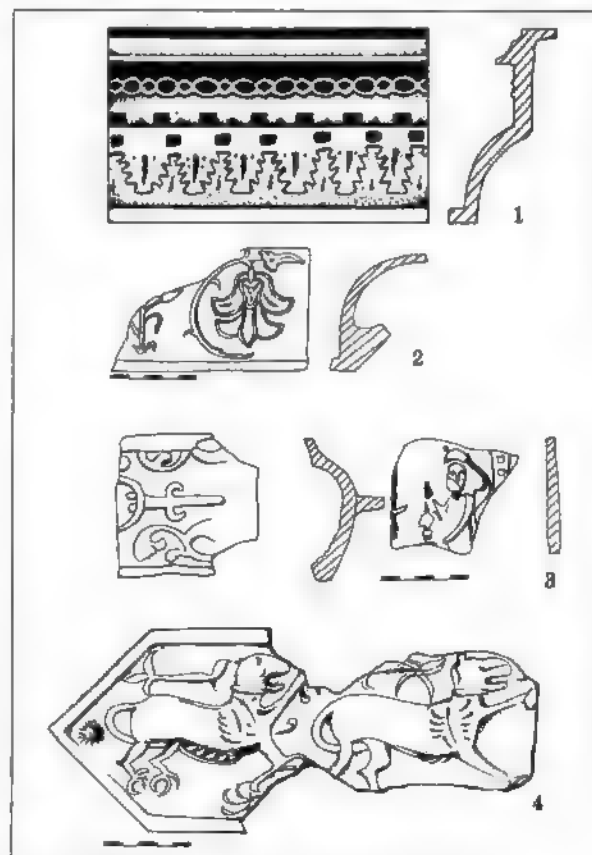


Гэтымсы варыянта 2 былі вельмі распаўсюджаныя ў Полацку. Да іх належаць выявы раду стылізаваных дубовых лістоў з рознымі варыяцыямі ўпрыгожвання. Часта раслінны арнамент дапаўняўся геаметрычнымі фігурамі ў выглядзе нахільных ліній з акружнасцю пасярэдзіне, упісаных у ніжнюю частку дубовага ліста (мал. 3:2). Колькасць лістоў на адной пласціне не перавышае трох. Згодна з тыпалогіяй Е.Акоўскага, гэтая кафля была т. зв. карнізным навішам<sup>16</sup> і прызначалася для аздаблення надставы печы. Большасць гэтымсаў гэтага варыянта пакрыта зялёнай палівай, знойдзены адзін фрагмент з рэдкай палівай насычанага чырвонага колеру<sup>17</sup>, такая ж паліва сустракаецца на полацкай кафлі XVII ст. з выявай геральдычнага арла.

Кафля варыянта 3 спалучае ў сабе раслінныя і геаметрычныя элементы, прычым сустракаюцца як тэракотавыя экзemplары, так і пакрытыя зялёнай палівай (мал. 3:3); кафляй гэтага тыпу аздаблялі аснову печы. Паліваная пласціна з левага краю абрэзана нажом пад вуглом у 45° для спалучэння «на-вус» — такая тэхніка ўжывалася на карнізнай кафлі да з'яўлення вуглавых пласцін.

Вельмі падобны на яе малюнак кафлі наступнага варыянта (мал. 3: 4). Пласціна гэтымса захавалася часткова, яе даўжыня — 18,5 см. Яна пакрыта зялёнай палівай. Вонкавая яе частка больш масіўная, малюнак асіметрычны, нанесены высокім рэльефам, памеры пласціны дакладна не вытрыманы. Аналагічна кафлі варыянта 1, гэтая пласціна служыла карнізам паміж асобнымі ярусамі печы.

У тэхніцы выканання ўсіх чатырох варыянтаў закладзена адзіная традыцыя, якая развівалася на працягу пэўнага часу. Кафлю варыянта 3:4 можна датаваць пачаткам XVII ст., тады як кафля варыянта 1:2 утрымлівае рысы, характэрныя для развітога барока другой паловы — канца XVII ст.



Мал. 1. Сцяная і вуглавая кафля XVII ст.

Мал. 2. Гэтымсавай і сцяная кафля XVII ст.



Пры супастаўленні наяўнага матэрыялу ўдалося ўзнавіць выгляд знешняга боку гэтымсавай кафлі варыянта 5. Гэта моцна прафіляваная (двухчасткавая) пласціна памерамі 19х11 см, яе верхняя палова аздоблена ланцужковым геаметрычным арнаментом, на ніжняй месціцца выява пясці дубовых лістоў (мал. 2:1). Большасць фрагментаў паліваў, адзіны паліхромны — з малюнкам жоўтага колеру на зялёнаму фону. Раслінны арнамент у спалучэнні з развітой паліхроміяй і матывамі каванага металу быў характэрны менавіта для першых дзесяцігоддзяў XVII ст.<sup>18</sup> Гэтая кафля ўваходзіла ў адзін пяць набор разам з кафляй з гербам «Ляліва». Паліваныя фрагменты знойдзены падчас раскопак Н.Здановіч (на вуліцы Леніна, 35), паліхромныя пласціны выкарыстоўваліся ў дэкоры печы Верхняга замка.

Варыянт 6 уяўляе сабой тэракавыя пласціны з раслінным арнаментом (мал. 2:2). Малюнак нанесены невысокім рэльефам, што з'яўляецца адметнасцю гэтай кафлі. Адна кафліна пакрыта белым ангобам без палівы, дакладна такая ж з'ява была адзначана Н.Здановіч пры даследаванні полацкай «дыянавай» кафлі<sup>19</sup>.

Асобную групу складаюць паліхромныя фрагменты гэтымсаў з геаметрычным арнаментом, паліва на адным з іх пясці колераў (фота 4). Па ўсіх прыкметах — развітой паліхроміі, невысокаму рэльефу, значнай таўшчыні пласціны (каля 2 см), саставу цеста з буйнымі кавалкамі жарствы — гэтую кафлю можна аднесці да канца XVI — пачатку XVII ст. Блізкі дэкор прафіляванай часткі пласціны сустракаецца на кафлі з Мірскага замка<sup>20</sup>, замка ў Аджыконі<sup>21</sup>.

Адным з галоўных элементаў дэкору печы было яе навіша. У асноўнай масе ўсе элементы навішы падаюцца на сярэдзіны (да іх традыцыйна адносяцца каронкі, ці гарадкі) і вонкавыя (вуглавая).

Да першай групы належаць ажурныя каронкі, вышыня пласцін якіх прыкладна напалову меншая за даўжыню (мал. 4:1–6). Такія каронкі маюць дзве гарызантальныя рамкі, і ў печы яны стваралі суцэльны дэкаратыўны рад. Знойдзены пераважна палівавыя пласціны. Большасць з іх захавалася фрагментарна, некалькі пласцін цэлыя. Адна з каронак мае памеры 9,5х17 см (мал. 4:5), другая — 8х20,5 см (мал. 4:6). На першай пласціне паліва нанесена на ангобе. Лучыцы іх тыпу арнаменту — т. зв. масверкавы (прапазы) і псеўдамасверкавы з рознымі геаметрычнымі элементамі. Наяўнасць адметнага дэкору дазваляе аднесці гэтыя два навішы да канца XVI — першай трэці XVII ст. Адно навіша канца XVII — пачатку XVIII ст. (мал. 4:2) у выглядзе ажурнай лілеі, пакрытае белай заглашанай палівай, знаходзіцца аналаг у сярэднявечным кафлярстве Кракава і Познані<sup>22</sup>.

Другую групу ўтвараюць каронкі з вертыкальнай восевай сіметрыяй (амаль трохкутныя), вышыня пласцін якіх большая за шырыню або роўная з ёй (мал. 5:1–6). Два навішы з гэтай серыі пакрыты заглашанай блакітнай палівай (мал. 5:1, 3, фота 5), прычым таўшчыня пласціны аднаго з іх дасягае 3 см (мал. 5, 3). Усе астатнія пласціны паліваныя, аздоблены геаметрычным арнаментом, скрозь які рэдка праступаюць раслінныя матывы. Каронкі гэтага тыпу распаўсюдзіліся ў канцы XVII ст. і выкарыстоўваліся ў дэкоры полацкіх

печы XVIII ст. (некаторыя — аналагічныя рамачнай кафлі са «шчытом»). Толькі адно навіша (мал. 5:5) належала да печы канца XVI ст. з гербам «Ляліва»<sup>23</sup>.

Пласціна з алегарычным сюжэтам (захавалася вельмі фрагментарна) знойдзена пры раскопках С.Тарасава і М.Клімава ў 1995 г. на Верхнім замку (мал. 5:6). З гэтага ж раскопу паходзяць два фрагменты вуглавых навішаў, адно з іх паўсферычнай формы (мал. 6:1). З тыльнага боку на ім зроблены вертыкальны штып, з дапамогай якога кафля мацавалася ў паз на куче печы. Знаходкі вуглавых навішаў у Полацку — з'ява даволі рэдкая, амаль выключная. На сённяшні дзень гэта — другая вядомая нам знаходка (адзначым навіша-маскарон з раскопу Н.Здановіч на вул. Леніна, 35) (мал. 6:3). Як і маскарон, паўсферычнае навіша пакрыта празрыстай зялёнай палівай; наступным паводле распаўсюджанасці колерам палівы быў белы, атрыманы на аснове вокісу волава — цыны (мал. 6, 2).

На заканчэнне некалькі слоў пра выраб гаршковай кафлі. Падчас будаўніцтва дома № 35 па вул. Леніна рабочымі былі знойдзены некалькі цэлых гаршковых кафляў і шмат фрагментаў<sup>24</sup>. Усе яны вышыняй 12,5 см, з квадратным вусцем 13,5х13,5 см і дыяметрам донца 8,5 см (мал. 6, 4). Венца з невысокім, адлеглым вонку калітам. На правай паверхні сценкі адной кафліны захаваліся сляды празрыстай цёмна-зялёнай палівы; такой жа палівай пакрылася каробчатая кафля першай паловы — сярэдзіны XVII ст. Гэты факт сведчыць, што гаршковая кафля выраблялася і абпальвалася разам з каробчатой. У Полацку вядомы адзінаквы знаходкі позняй гаршковай кафлі з квадратным вусцем (раскопкі Н.Здановіч па пр. К. Маркса, 1), датуецца яна канцом XVI — пачаткам XVII ст.<sup>25</sup> Печы з гаршковай кафлі мелі пераважна утылітарнае значэнне і будаваліся ў дамах бедных гараджан.

Наконт тэхналогіі вытворчасці адзначым, што адбіткі тканіны на полацкай кафлі сустракаюцца рэдка, звычайна полацкія кафляры выкарыстоўвалі грубую тканіну, накіштат палатна; толькі на адным фрагменце кафлі з манерамай Ісуса<sup>26</sup> пад мікраскопам удалося ўбачыць адбітак тканіны з вельмі мелкай ячэйкай, якая зверку месцамі была зацёрта пальцамі. Затое сляды ўзмацнення румпы з унутранага боку зафіксаваны на ўсёй каробчатой кафлі. На некаторых пласцінах налішны валік фіксуецца на месцы вонкавага стыку.

З канца XVI і да першых дзесяцігоддзяў XVII ст. у Полацку выраблялі сцэнавую кафлю з высокай (11–12 см) румпай, што адзначаецца на ўсіх пласцінах гэтага перыяду, на якіх захавалася румпа. Румпы вышыняй 10 см знойдзены ў развале печы з пабудовы канца XVI ст.<sup>27</sup> З 30-ых гг. і да канца XVII ст. вышыня румпы становіцца ўстойлівай — у сярэднім каля 8–9 см.

У полацкім кафлярстве драўляныя матрыцы для фармоўкі пласціны не былі пашыраны. Толькі на адзінаквых фрагментах кафлі зафіксаваны адбіткі драўляных валокаў. Выкарыстоўваць драўляную матрыцу было вельмі нязручна, бо, акрамя ўсяго іншага, вільготная гліна разбурае матрыцу, што вымусіла б майстра яшчэ і знаёміцца з тэхналогіяй апрацоўкі гэтага матэрыялу. Што да заходнееўрапейскіх матэрыялаў, то ў іх усе захаваныя матрыцы гліняныя<sup>28</sup>. У Полацку падчас

раскопак С.Тарасава на Вялікім пасадзе ў 1987 г. знойдзены некалькі фрагментаў гліняных матрыц для вытворчасці кафлі. Яны прызначаліся для фармавання сцэнавай кафлі з выявай геральдычнага арла і па таўшчыні пласціны былі блізкія да таўшчыні пласціны кафлі (каля 0,7–1,5 см)<sup>29</sup>. Адзін фрагмент матрыцы прызначаўся для адціскання рэльефу прафіляванай вуглавой кафлі<sup>30</sup>, ён быў больш масіўны, таўшчыняй каля 3 см.

Кафля фармавалася ў некалькі этапаў. Паводле М.Давброўскай<sup>31</sup>, гэты працэс можна рэканструяваць наступным чынам. Спачатку вырабляліся прамавугольныя пліткі пласціны. Майстар загадаў фармаваць пліткі пласціны адвольнай таўшчыні, што было неабходнай умовай для раўнамернага нагрэву люстра печы. Рамеснік прысасоўваў да пліткі з двух супрацьлеглых бакоў рэйкі, якія вызначалі таўшчыню пліткі, і, праводзячы ўздоўж паверхні рэек дротам, адфармоўваў пласціну. Далей нарыхтоўку пласціны ўціскалі ў матрыцу рукамі, што відаць па шматлікіх пальцавым слядах.

Румпы полацкай кафлі XVII ст. фармавалі звычайна на ганчарным коле. Ганчарнае кола служыла для раўнамернага нахілу сценак пад адпаведным вуглом. Пласціна злучалася з румпай, калі яна яшчэ знаходзілася ў матрыцы. Усе полацкія пласціны ўтрымліваюць сляды ўзмацнення месца стыку румпы з пласцінай валікам гліны, які накладваўся з унутранага (рэдка са знешняга) боку і часта зацёрты пальцамі. Адтуліны для мацавання кафлі ў сцяне печы рабіліся звычайна пальцам ці трэскаю ўжо пасля злучэння пласціны з румпай.

Дзеля атрымання роўнага і насычанага колеру паверхні некаторыя полацкія пласціны праходзілі папярэдняе аглабаванне. Заўважана, што

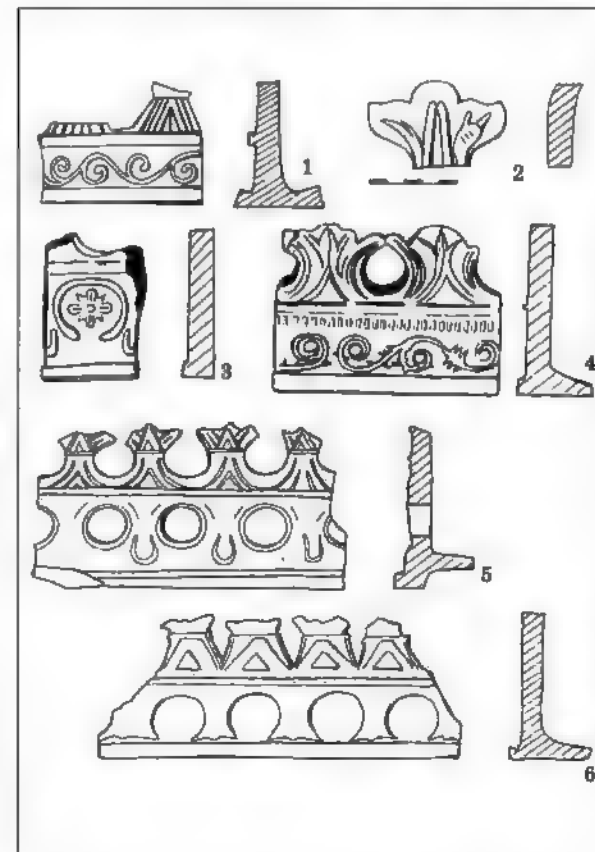
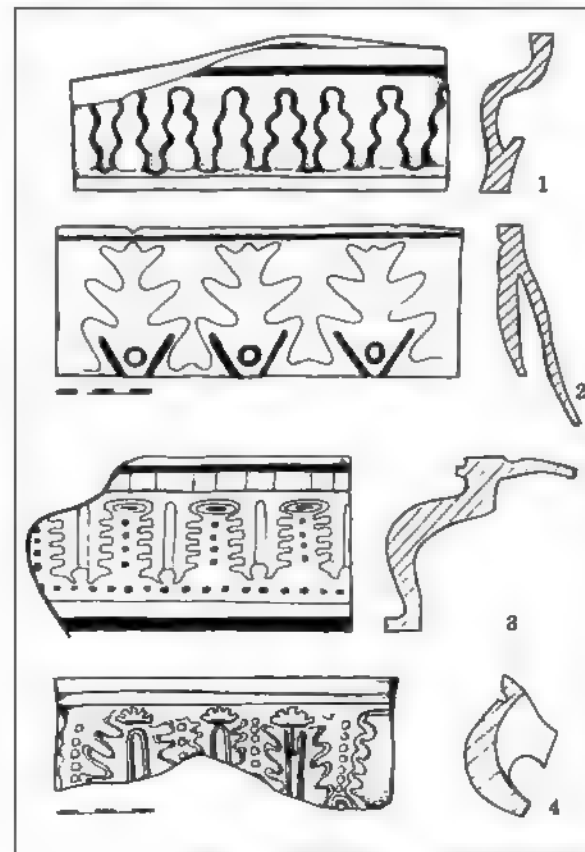
аглабаванне прымянялася звычайна на пласцінах, пакрытых палівамі з рознымі адценнямі зялёнага. У асобных выпадках слой ангобу перакрывае гліну чарапка без палівы — такая кафля абпальвалася адзін раз. Пры наяўнасці палівы на прасушаным чарапке яе колер пасля абпалу не вызначаўся добрай якасцю, на такой кафлі пасля абпалу заўсёды прысутнічае зацямнёная праслойка каля паверхні палівы.

У цэлым вытворчасць полацкай кафлі XVII ст. зазнала тыя ж змены і пераўтварэнні, якія характарызуюць заходне- і цэнтральнаеўрапейскае кафлярства гэтага часу. Аналіз малюнкаў паказвае, што многія матывы былі шырока вядомы ў іншых гарадах Беларусі і Польшчы.

Усю полацкую кафлю XVII ст. можна падзяліць на тры ўстойлівыя храналагічныя групы. На пачатку XVII ст. абуджаецца цікавасць да штотдзённага жыцця. Алегарычныя вобразы замяняюцца рэалістычнымі выявамі ўзброеных воінаў, сцэнамі палавання. Узбагачаецца геаметрычны арнамент, звычайным становіцца рэльефы сеткавага тыпу, часта пакрытыя рознакаляровымі заглашанымі палівамі. Да адрэзку часу з пачатку XVII ст. па 30-ыя гг. XVII ст. належыць большасць пласцін з геральдычнымі матывамі. Росквіт вытворчасці кафлі ў Полацку прыпадае на 40-ыя — 50-ыя гг. XVII ст. Менавіта тады сцэнавая кафля пачала замацоўвацца паміж сабой па вертыкалі, вонкавыя пласціны набылі прамавугольныя абрысы, адбылася стандартызацыя іх памераў (у сярэднім каля 18х22 см). Кафлі другой паловы XVII ст. знойдзены пераўзальна няшмат, і гэта пераважна гэтымсы і навішы. Гэта тлумачыцца агульным заняпадам рамесніцтва ў выніку вайны Расіі з Рэччу Паспалітай 1654–1667 гг. Дакладна фіксуецца толькі сцэнавыя пласціны, вырабленыя ў канцы

Мал. 3.  
Гэтымсавае кафля  
XVII ст.

Мал. 4.  
Каронкі (агародкі)  
XVII ст.





XVII ст. (кафля з «дывановым» арнаментам, з матэматычна-культураўнага музея-запаведніка. Аўтар выказвае шчырую падзяку старшаму навуковаму супрацоўніку музея-запаведніка Н.Лугінай, археолагам Н.Здановіч і С.Тарасаву за спрыянне ў арганізацыі даследавання.

У працы над артыкулам выкарыстаны матэрыялы з фонду Полацкага нацыянальнага гістарычна-культурнага музея-запаведніка. Аўтар выказвае шчырую падзяку старшаму навуковаму супрацоўніку музея-запаведніка Н.Лугінай, археолагам Н.Здановіч і С.Тарасаву за спрыянне ў арганізацыі даследавання.

<sup>1</sup> Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI-XVII ст. // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1997. № 12. С. 103–108.

<sup>2</sup> Розенфельд Р.Д. Белорусские изразцы // Материалы и исследования по археологии СССР. 1969. № 169. Рис. 1, 5.

<sup>3</sup> Tautavičius A. Vilniaus pilies kokliai (XVI-XVII a.). Vilnius, 1969. S. 36–37.

<sup>4</sup> Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская палізаная кераміка XI-XVIII стст. Мн., 1993. С. 50. Мал. 137; Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII w. Wrocław, 1987. S. 135. II. 182, 183, 37, 2.

<sup>5</sup> Фотааздымкі выкаваны В. Гаўрылавым.

<sup>6</sup> Каталинас К. Вильнюские пластинчатые изразцы XVI-XVII вв. с «кованым» орнаментом // Древности Литвы и Белоруссии. Вильнюс, 1988. С. 137.

<sup>7</sup> Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 134.

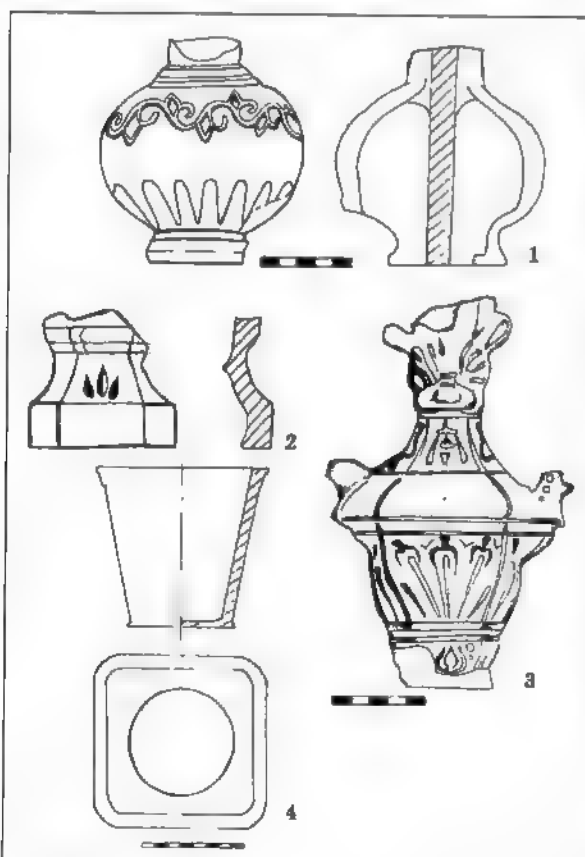
<sup>8</sup> Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI-XVII ст... С. 108.

<sup>9</sup> Фонды ПНГКМЗ, кп-7, № 3913/6.

<sup>10</sup> Zubrzycki J. Kalarstwo polskie. Lublin, 1915. S. 12.

<sup>11</sup> Тревер К.В. Собака-птица: Сэмурв и Паскудж // История докапиталистических формаций. М.-Л., 1933. С. 324–326.

<sup>12</sup> Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 134. Рис. 36.



<sup>13</sup> Там сама. S. 93, 165; Каталинас К. Вильнюские... С. 139–140. Рис. 3, 6.

<sup>14</sup> Genys J. Klaipėdos kokliai ir jų gamiba XVI-XVII amžiuje // Architektūros paminklai. T. 9. Vilnius, 1984. S. 47. Pav. 14.

<sup>15</sup> Леако О.Н. Витебские изразцы XIV-XVIII вв. Мн., 1981. С. 29.

<sup>16</sup> Okoński E.Z. badań nad typologią i zmiennością dekoracji kafli w Polsce. Warszawa, 1988. Tab. 8, 5.

<sup>17</sup> Фонды Полацкага нацыянальнага гістарычна-культурнага музея-запаведніка, кп-4, № 2177/22.

<sup>18</sup> Tautavičius A. Vilniaus... S. 44; Заяц Ю.А. Заслаўская кафля. Мн., 1997. С. 38.

<sup>19</sup> Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI-XVII ст... С. 108.

<sup>20</sup> Здановіч Н.І., Краўцэвіч А.К., Трусаў А.А. Матэрыялы культуры Мінска і Мінскага замка. Мн., 1994. Мал. 88, 11.

<sup>21</sup> Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... P. 30, 3.

<sup>22</sup> Piątkiewicz-Dereniowa M. Materiał kaflowy // Początki i rozwój starego miasta w Poznaniu w świetle badań archeologicznych i urbanistyczno-architektonicznych. Warszawa-Poznań, 1977. S. 196.

<sup>23</sup> Здановіч Н.І. Справаздача пра археалагічныя даследаванні па вул. Левага, 35, у г. Полацку ўлетку 1992 г. Кн. 1. Архіў ІГ НАН Беларусі, спр. 1460, арк. 27.

<sup>24</sup> Фонды ПНГКМЗ, кп-16, № 16682–16684.

<sup>25</sup> Здановіч Н.І. Справаздача пра археалагічныя даследаванні па вул. К. Маркса, 1, у г. Полацку ў ліпені–жніўні 1990 г. Кн. 1. Архіў ІГ НАН Беларусі, спр. 1213а, с. 34.

<sup>26</sup> Фонды ПНГКМЗ, кп-8, № 4345/105.

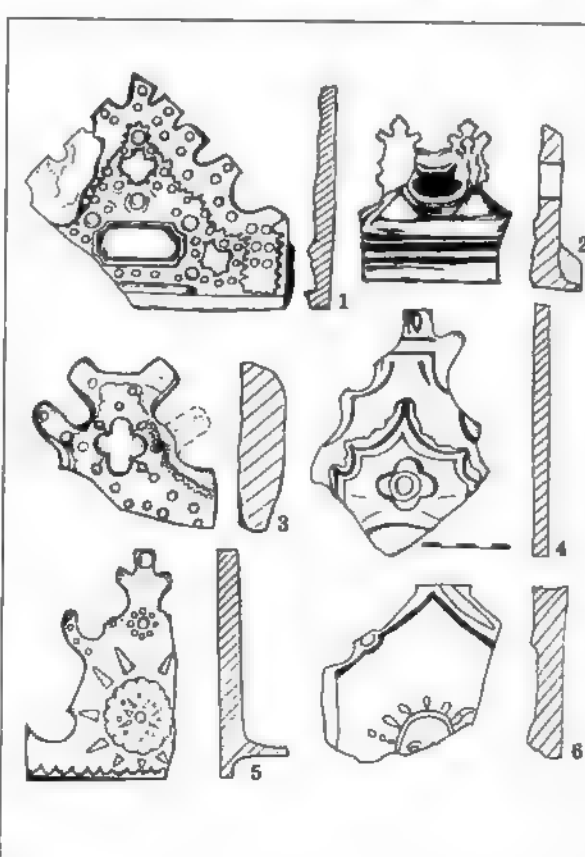
<sup>27</sup> Здановіч Н.І. Комплекс рэчэй з пабудовы XVI ст. з Полацка // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Полацк, 1998. С. 127.

<sup>28</sup> Dymek K. Średniowieczne i nowożytnościowe kafle śląskie. Wrocław, 1995. S. 60.

<sup>29</sup> Фонды ПНГКМЗ, кп-2, № 622/394–395.

<sup>30</sup> Там сама. Кп-2, № 622/427.

<sup>31</sup> Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 187–197.



## «Кляштар, у кшталт патройнага крыжа збудаваны»

Нарыс з гісторыі архітэктуры езуіцкага калегіума ў Жодзішках

Лілія ЧАРНЯЎСКАЯ, Вацым ГЛІННІК



Калегіум езуітаў у Жодзішках дасюль не выклікаў увагі даследнікаў гісторыі архітэктуры Беларусі. З аднаго боку, гэта тлумачыцца не дужа прадстаўнічым сучасным звышам будынка — часткова разбуранага, скажонага шматлікімі рамонтамі і перабудовамі. З другога боку, гістарычныя дакументы, у якіх мусіць быць невядомыя звесткі з яго будаўнічай гісторыі, знаходзяцца ў замежных архіўных зборах і праз вядомыя эканамічныя варункі цяпер амаль недаступныя для беларускіх гісторыкаў архітэктуры. Тым не менш нават папярэднія вынікі даследаванняў, праведзеных спецыялістамі Навукова-тэхнічнага дзяржаўнага прадпрыемства «Белінфармрэстаўрацыя» дзеля падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі фрагмента будынка калегіума, дазваляюць сцвердзіць высокую мастацкую вартасць гэтага малавядомага архітэктурнага помніка эпохі Барока. Далей падаецца каліва звестак, сабраных падчас бібліяграфічных штудый над будаўнічай гісторыяй Жодзішкага калегіума. Карыстаючыся нагодай, выказваем шчырую падзяку ўсім жыхарам Жодзішак, якія дапамагалі нам у працы.

### Мясцічка

Сучасная вёска Жодзішкі знаходзіцца ў Сморгонскім раёне Гродзенскай вобласці на правым беразе Віліі. У часы Рэчы Паспалітай Жодзішкі адносіліся да Ашмянскага павета Віленскага ваяводства, а ў часы Расійскай імперыі — да Дубатоўскай воласці Свянцянскага павета Віленскай губерні. За «польскім часам» — 1921–1939 гг. — вёска ўваходзіла ў склад Вілейскага павета Віленскага ваяводства.

Упершыню Жодзішкі згадваюцца ў пісьмовых крыніцах пад 1511 г. як замак і мястэчка, заснаваныя Мордасам Мішковічам<sup>1</sup>. У гэтым жа годзе вялікі князь Жыгімонт Стары выдаў Жодзішкам прывілей на таргі, корчмы і кірмашы. З ранняй гісторыі паселішча вядома, што ў 1522 г. Падбый-пецічы, якім мястэчка належала на пачатку XVI ст., прадалі яго вялікалітоўскаму маршалку і ваяводу навагрудскаму Яну Забырэзінскаму. Ад Забырэзінскіх Жодзішкі перайшлі ў валоданне Оспікавічаў, затым да Кішкаў<sup>2</sup>.

Пісьмовыя крыніцы сведчаць, што каля 1553 г.

Оспікавічы паставілі ў Жодзішках касцёл. Напрыканцы XVI ст. Кішкі пабудавалі тут кальвінскі збор, а ў 1612 г. Геранім Комар, тагачасны ўладальнік мястэчка, заснаваў касцёл св. Тройцы. У другой палове XVII ст. маёнтак Жодзішкі разам з землямі ў якасці пасагу атрымалі Міцкевічы (у літаратуры часам сустракаецца памылковае напісанне — Мінкевічы). На пачатку XVIII ст. дачка Уладзіслава Комара Барбара Міцкевіч ахвярвала Жодзішкі езуітам<sup>3</sup>. У 1774 г. наш апошні кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі надаў Жодзішкам магдэбургскае права.

### Калегіум

15 снежня 1708 года ўладальніца Жодзішак падстоля ашмянская Барбара Міцкевіч на просьбу сына Адама, манаха езуіцкага за-кону, уфундавала ў мястэчку калегіум названы *Verbipolitanum*. Паводле найноўшых публікацый, установа распачала дзейнасць у 1709 г. — неўзабаве пасля акта фундацыі. Пад патрэбы калегіума быў прыстасаваны стары шляхецкі двор, які меў дамовую капліцу і складаўся з трох палінальных галерэй павільёнаў<sup>4</sup>. У 1871 г. даследнік краёвых старажытнасцей Каястанцы Тышкевіч, якому маглі быць даступныя невядомыя нам крыніцы, выказаў меркаванне, што першапачатковыя будынкі былі драўляныя<sup>5</sup>.

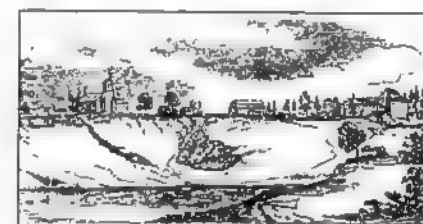
Адпачатку — з 1709 г. — пры калегіуме пачала дзейнічаць школа, у якой выкладаліся элементарныя навукі, паэтыка і рыторыка. У 1710 г. была заснавана бібліятэка. У 1740, 1756, 1772 гадах у школы выкладаў курс філасофіі для свецкіх студэнтаў, а з 1770 г. — матэматыка, французская і нямецкая мовы. З 1745 г. пры калегіуме існавала музычная бурса, у якой у 1745–1747 гг. быў дырэктар Антоні Драздоўскі. У 1767 г. пры калегіуме была адкрыта аптэка<sup>6</sup>.

Помсцячы ашмянскай шляхце за падтрымку Станіслава Ляшчынскага, у 1734 г. маскоўскія войскі спустошылі павет. Спалены былі і калегіум у Жодзішках. Толькі праз дваццаць гадоў — у 1755 г. — віцэ-рэктар Ян Корсак здолеў падступіць да аднаўлення сплюндраваных маскоўцамі будынкаў<sup>7</sup>. У 1757 г. распачата муроўка новага калегіума, будаўніцтва якога цягнулася трынаццаць год і завяршылася ў 1770 г.

### Касцёл

Спачатку езуіты не мелі ў Жодзішках уласнага касцёла і працавалі пры старым парафіяльным касцёле св. Тройцы. Новы ўласны драўляны касцёл — будаваны ў 1722–1725 гг. і ў 1727 г. асвечаны ў імя св. Юды Тадэвуша — езуіты атрымалі дзякуючы высілкам тагачаснага віцэ-рэктара калегіума Юрыя Палубінскага.

Сучасны выгляд калішняга езуіцкага калегіума ў Жодзішках.



Надрэчная панарама Жодзішак. Будынак калегіума выяўлены справа. Малюнак з кніжкі К.Тышкевіча «Вілія і яе берагі...».

Калегіум езуітаў у Жодзішках. Малюнак з кніжкі К.Тышкевіча «Вілія і яе берагі...».

Мал. 5.  
Каронкі XVII ст.

Мал. 6.  
Вуглавая  
навершы-каронкі  
і гаршковая кафля  
XVII ст.



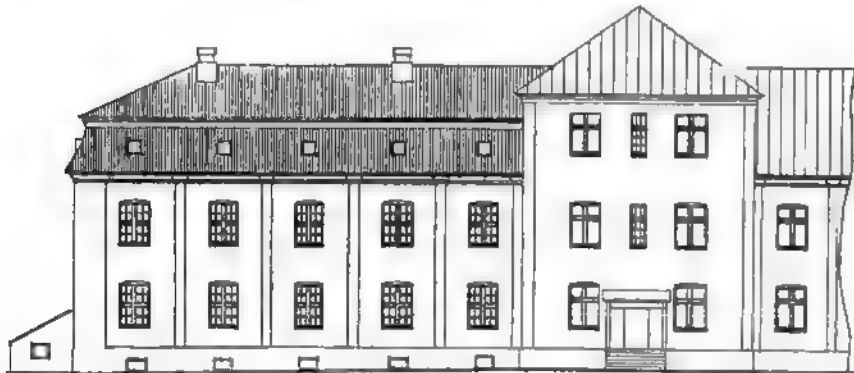
Вядома таксама, што ў новым калегіуме існавала дамовая капліца. Па заканчэнні будаўніцтва калегіума, незадоўга перад скасаваннем закону (1773 г.) езуіты заклалі падмуркі новага, мураванага касцёла, але завяршыць будоўлю ўжо не паспелі.

### Архітэктар

Новы, мураваны калегіум будаваўся ў 1757–1770 гг. паводле праекта Тамаша Жаброўскага<sup>8</sup>. Гэты выдатны архітэктар-езуіт, які, пэўна, паходзіў з ваколіц Наваградка і навучаўся архітэктуры ў Празе і Вене, зрабіў цэлы шэраг праектаў касцёлаў і палацаў. Сярод найбольш вядомых яго работ — праектаванне касцёла ў Бабруйску, адбудова касцёлаў св. Ігнацыя і св. Яна ў Вільні, пабудова Вільняўскай абсерваторыі і касцёла ў Ілушце. Мяркуецца, што Жаброўскі спрактаваў таксама вядомы палац Агіньскіх у Гануце на Ашмяншчыне. Жаброўскі памёр у 1758 г., таму можна сцвярджаць, што яго праект рэалізоўваў ужо нейкі іншы майстар.

### Будынак калегіума

Згадваючы падзеі стогадовае даўніны, Тышкевіч у сваёй класічнай кніжцы «Вілія і яе берэгі...» (Дрэзна, 1871) упэўнена піша, што езуіты «адразу пачалі будаваць прыгожы, на тры паверхі, добрых памераў і ў далікатныя аркі і пекныя абрысы аздоб упрыгожаны кляштар, у кшталь паторынага крыжа збудаваны»<sup>9</sup>.



Пректная прапанова па рэстаўрацыі фрагмента будынка калішняга езуіцкага калегіума ў Жодзішках (Навукова-тэхнічнае дзяржаўнае прадпрыемства «Белінфарм-рэстаўрацыя», 2000 год).

Да нашага часу будынак дайшоў у значнай меры разбураны і скажоны пазнейшымі рамонтамі. Пакуль што нават цяжка змадэляваць, як выглядаў ён у XVIII ст., бо для рэканструкцыі яго першапачатковага выгляду цяпер, на жаль, бракуе звестак. Нават што датычыць колькасці паверхаў, дык у пісьмовых крыніцах падаюцца досыць супярэчлівыя звесткі. Так, у найноўшай «Энцыклапедыі веды пра езуітаў...» калегіум апісваецца як двухпаверховы. Тышкевіч жа піша пра трохпаверховы будынак з сутавернямі. Дзве графічныя выявы, прыведзеныя ў яго кніжцы, даюць падставы меркаваць, што ў другой палове XIX ст. асноўная частка будынка была на два паверхі, а крыло, размешчанае над Віліяй і прыстасаванае пад жылло, мела трэці паверх. Невядома пакуль — ці меўся гэты трэці паверх адпачатку або паўстаў у выніку пазнейшае разбудовы. Трэба шукаць новыя гістарычныя сведчання.

### Сядзібны дом

Пасля скасавання закону ў 1773 г. езуіты пакінулі Жодзішкі, а іх маёмасць перайшла ва ўласнасць казны. Тым часам кароль, які ў 1774 г. надаў Жодзішкам магдэбургскае права, падараваў

мястэчка генералу кароннай артылерыі Патоцкаму. Патоцкі неўзабаве прадаў Жодзішкі вялікалітоўскаму палкоўніку графу Тэадору Ласкарысу. Менавіта Ласкарысы перабудавалі былы калегіум у сядзібны дом. Паводле сведчання сучаснікаў, Ласкарысы вялі ў Жодзішках досыць шумнае свецкае жыццё.

Пасля Ласкарысаў маёнтак Жодзішкі быў падзелены на некалькі ўладанняў. Частка Жодзішак з сядзібным домам трапіла да Мілачэўскіх. Тышкевіч маляўніча апісвае тагачасны стан сядзібнага дома, «якога ўсяго невялікая частка, але найлепей размешчаная над спадзістым берагам Віліі, заселена цяперашнімі ўладальнікамі і сёння добра дагледжана. Астатняя частка будынка стаіць без даху і акон, толькі ніжні паверх пад заслонай старых скляпенняў з'яўляецца жылым; у прасторных падземных сутавернях і келлях, займаных некалі набожнымі айдцамі, захаваліся памяшканні для дваровай чэлядзі, а гаспадарчыя склады, трапезная і іншыя залы ператвораны ў свірны для ссыпання збожжа. Верхнія паверхі, цалкам ператвораныя ў руіны, выглядаюць сумна. Ведаю, правізіліва выючы, беспакarana прабіваецца праз вокны; павук свабодна аплеў павуціннем пустыя куты, а кажаны, аселыя ў той руіне, штопоўнач распачынаюць там свае гульбішчы»<sup>10</sup>.

Пасля паўстання 1863 года ўладальнікамі Жодзішкаўскай сядзібы сталі Бакшанскія. За «польскім часам» у будынку калегіума размяшчаліся ўправа гміны, пошта, школка і прыёмны пакой.

### Архітэктурны помнік

Пасля Другой сусветнай вайны будынак калегіума быў прыстасаваны да патрэб касцёлатуберкулёзнага дыспансера, але неўзабаве згарэў. У адноўленым у 1949 г. будынку размясцілася абласная псіханеўралогічная бальніца, якая існуе тут да сёння.

У 1988 г. будынку калішняга калегіума ў Жодзішках нададзены статус помніка архітэктуры рэспубліканскага значэння. На бліжэйшы час абласнымі медычнымі службамі запланавана яго фрагментарная рэстаўрацыя. У часе падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі будынка і стала відавочнай яго патэнцыйна высокая мастацкая вартасць. Гэтую вартасць неабходна падвысіць праз належную прэзентацыю занябаннага архітэктурнага помніка. Пасля яго рэстаўрацыі берагі Віліі аздобіць яшчэ адзін верагнуты з нябыту ўзор познебарокавай архітэктуры.

<sup>1</sup> Любавский М.К. Областное деление и местное управление Литовско-Русского государства ко времени издания первого Литовского статута: Исторические очерки. М., 1892. С. 789–790.

<sup>2</sup> Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa, 1887. № 14. S. 814.

<sup>3</sup> Там сама.

<sup>4</sup> Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy. 1564–1995. Kraków, 1996. S. 800.

<sup>5</sup> Tyżkiewicz K. Wilia i jej brzegi: Pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym. Drezno, 1871. S. 110.

<sup>6</sup> Encyklopedia wiedzy... S. 800.

<sup>7</sup> Zaleski St. Jezuiti w Polsce. Kraków, 1908. S. 237.

<sup>8</sup> Encyklopedia wiedzy... S. 800.

<sup>9</sup> Tyżkiewicz K. Wilia i jej brzegi... S. 110.

<sup>10</sup> Tyżkiewicz K. Wilia i jej brzegi... S. 110–112.

## Прыгожы і зручны

Канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці беларускай народнай керамікі

Воляга УГРЫНОВІЧ

Традыцыі беларускага народнага мастацтва ўдасканаліваліся і шліфаваліся, выпрабаваныя прасторай і часам, крышталізавалі і перадавалі нашчадкам самы лепшы і каштоўны вопыт.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва знаходзіцца ў самым цесным дачыненні да ладу жыцця, звычайу таго ці іншага народа. Таму яно, як ніякі іншы від творчасці, непасрэдна звязана з узроўнем развіцця матэрыяльнай культуры і побыту. Тое самае ўплывае і на механізм канструкцыйных, тэхналагічных, мастацкіх і эстэтычных вартасцяў керамічнага посуду. Шляхам паступовага развіцця, невялікімі штрыхамі дадавалася найлепшае ў агульныя абрысы формы. Горшае адыходзіла ў нябыт. На сёння ганчарнае майстэрства складаецца з вялікай колькасці прафесійных сакрэтаў, добра падмацаваных практычным вопытам, бо без яго тэарэтычныя веды не маюць ніякай вагі. Назапасіць такія практычны вопыт, што ператварае вучня ў сапраўднага майстра, зусім не проста. Ёсць шмат прыступак. Не ўзняўшыся на папярэднюю, нельга падняцца на наступную.

Адсюль вынікае, што авалодаць ганчарным майстэрствам, перамагчы нарыхтаваныя дасягненні здольны далёка не кожны. Для гэтага патрэбныя вялікая ўпартасць у працы, цяплінасць, фізічная моц і, безумоўна, талент. Спадарожнікам вытворчасці ўжытковых ганчарных вырабаў амаль заўсёды з'яўляецца вытворчасць цацак-свістулек і іншай дробнай пластыкі. Узаемазвязь і ўзаемаўплыў тут відавочныя. Талент будучага майстра ўзгадоўваецца з дзяцінства. Адтуль першыя ўражанні ад назірання за бацькавай працай і свае ўласныя першыя спробы нешта зліпіць. Часта захапленне дробнай пластыкай заста-



валася ў сэрцы ганчара на усё жыццё. Ляпныя вырабы заўжды адзінаковыя; як часцінкі адбіткі душэўнага стану творцы яны, як правіла, уражаюць нас непасрэднасцю бачання, умением вызначыць галоўнае, найбольш характэрнае. Здаецца, гліна ажывае, становіцца дынамічнай і эмацыянальнай істотай. Ганчар толькі злёгка ёй дапамагае. Некалькі майстэрскіх рукаў — і вось ужо ўсё пачынае рухацца, дыхаць. А ён жа толькі ажыццявіў нейкую сугучную прыроднай форме аналогію... Адсюль экспрэсія і вобразнасць мастацкай мовы, дзе форма, фактура, колер падпарадкаваныя спецыфічным якасцям гліны; дзе людзі, коні, козы, мядзведзі, сабакі, бараны, ільвы, розныя фантастычныя жывёліны сведчаць пра майстэрства і неўтаймоўную фантазію аўтара.

Добры настаўнік ніколі не садзіў свайго вучня адразу за кола: той мусіў нейкі час адпрацаваць на падсобных работах. Яму дазвалялі ці проста круціць пустое кола, ці толькі збоку назіраць за працай майстра і вы-

вучаць формы. Нездарма і тэрмін навучання быў дастаткова вялікі, ён працягваўся ад чатырох да шасці гадоў. І справа тут не толькі ў засваенні прыёмаў фармоўкі, авалодаць якімі прадавітаму вучню дастаткова месяцаў трох. Хутчэй прычына хаваецца ў высокіх патрабаваннях да самой формы, да яе дакладнага ўвасаблення. Пачуццю сувымернага формаўтварэння, мастацкаму густу немагчыма навучыцца, іх трэба выходзіць — паступова, крок за крокам, гэтаксама як адчуванне характава і гармоніі. Дзеля гэтага і даваўся на навучанне такія вялікі тэрмін і нават праводзіўся іспыт. Часта вучань быў вымушаны заставацца на падсобных работах даўжэй вызначанага тэрміну (на карысць майстра).

З захапленнем, а ўзрушэннем, як на нейкі пуд, глядзяць звычайна людзі на тое, як працуе за ганчарным колам ганчар. Дакладныя, лёгкія, артыстычныя, няспешныя рухі ягоных рук зачароўваюць, і ўжо нельга адарваць позірк ад рухомай, паслухмянай глінянай масы, што шпарка, на вачах з адной формы ператвараецца ў іншую. Просты камяк набывае прыгожыя абрысы знаёмай з дзяцінства рэчы. Вядома, яе нельга ішчэ кранаць, але вока ўжо песпіць жывая, дасканалая форма... На фармоўку адной рэчы на нашым коле ганчар затрачвае ад 2 да 3 хвілінаў, на працягу якіх выяўляецца ўсё ягонае майстэрства, веды, вопыт, яго ўяўленне аб прыгожым, умение адчуваць матэрыял і ў той жа час падпарадкоўваць яго сваім патрабаванням. За знешняй лёгкасцю хаваецца высокае майстэрства, дасягнуць якога ганчар некалькі гадоў вучыўся.

Такім чынам, творца ўвасабляе ідэалы народнай эстэтыкі, найлепшыя духоўныя якасці, думкі, ўражанні, пачуцці. Як і



Ганчар А.Маеўскі (Ракаў Валожынскага раёна).

А.Маеўскі. Дробная пластыка. Гліна, 1970-ыя гады.

А.Маеўскі. Кубкі. Гліна, 1970-ыя гады.



песня, выраб ганчарных рэчаў патрабуе ад майстра чысціні пачуццяў, што зыходзяць з самай глыбіні душы. Нездарма майстры кажуць: «Калі кепскі настрой, то лепш за кола не садзіцца, усё роўна нічога не атрымаецца». Падчас назірання за дакладнымі, выверанымі рукамі ганчара за колам міжволі адчуваеш, што за некалькімі імгненнямі хаваецца прасцяг сівых стагоддзяў, якія адшліфавалі кожны дотык, кожную думку і ўзялі іх да ўзроўню канона.

З набыццём тэхнікі фармоўкі адначасова набываецца веданне асноўных традыцыйных формаў, якія таксама прайшлі доўгі шлях пераўвасаблення і ўдасканалення. Тут можна вызначыць першапачатковы базіс, на якім мацаваліся і развіваліся ўсе наступныя вынаходніцтвы. Гліна, як матэрыял надзвычай мяккі і падатлівы, хавае ў сабе безліч пластычных магчымасцяў. Таму, апроч пытання пра майстэрства фармоўкі, заўжды ўзнікае пытанне пра вырашэнне самой фармы, адбываецца непасрэдным пошук аптымальнасці. Як? Якіх абрысаў? Для чаго? Які з варыянтаў выкарыстаць? Адкаж заўсёды можна знайсці, калі пашукаць яго ў навакольнай прыродзе. Форма як існасць заўсёды суадносілася з натуральнымі прыроднымі формамі. Яскравым прыкладам тут з'яўляюцца скарбонкі, што цалкам паўтараюць формы груш і яблыка (іх вырабляюць вуцні ў Івянцы).

Спачату майстар імкнуўся дасягнуць натуралістычнага падабенства, пасля з'яўлялася стылізацыя, аналіз, творчы падыход. Нарэшце ставілася задача знайсці і вырашыць абрысы начыння, узяць іх да ўзору дасканаласці і мэтазгоднасці, каб выкарыстаць як узор для пацверднення асартыменту. Гэтакім паспрыяла паступовае ўдасканаленне прыладаў працы і вывучэнне своеасаблівых якасцяў гліны.

З цягам часу форма вырабаў змяняецца, але першавобраз яе застаецца.

Фармоўка як свабодны біялагічны рост у разнастайнасці формаў часта проста арганічна

абмежаваная. «Сама прырода, канструктыўна найлепшым чынам і найбольш эканомна выкарыстоўваючы свае матэрыялы, аднойчы і назаўсёды вызначыла форму цела меншай паверхні — сферы»<sup>1</sup>. І таму невыпадкава асновай большасці ганчарных формаў, па-мастацкі завершаных і адначасова утылітарных, з'яўляецца менавіта шар. Форма шара — найбольш трывалая з пункту гледжання гідра механікі, і ганчары эмпірычным чынам знайшлі яе як аптымальную. Падгледжаная ў прыродзе, яна мае жывое, ачалавечанае аблічча, захоўвае першавобразы і адухаўляе іх, што пацверджана назвамі самога начыння (гарлач, гарляк) і асобных яго частак (дэюба, вуха, рыла, шыя, пуза, бруха, бакі, горла, лупы).

Зусім не адрозніваецца ад ляпного посуду, зроблены на падстаўках з дошчак розных паметраў і формы. Хіба што ён становіцца больш гладкім, каб зручнай было паварочваць і даглядаць рэч, што фармуецца. Форма такіх вырабаў вельмі блізкая да прыроднай аналогіі (яблык, грушы). Прымітыўная фармоўка (выміванне з аднаго кавалка ці набор уверх па спіралі) не дазваляла рабіць раўнамерныя па таўшчыні сценкі. Да таго ж умовы выпальвання з вялікім перападам тэмператураў (у звычайнай печы або на адкрытым вогнішчы) патрабавалі дадаткаў жарствы (пяску, жвіру, каменчыкаў), што памяншала ўсадку, але дрэнна адбівалася на пластычных якасцях гліны. Такім чынам, вырабы маюць несметрычныя бакі і няроўную паверхню. Венчык амаль адсутнічае. Абрысы вельмі простыя і жывыя, падобныя да цыліндра ці конуса.

З'яўленне аднатарцовага бясспонавага кола дазваляла ганчару з дапамогай інерцыі выкладзіць паверхню дзвюма рукамі. Фармоўка вырабаў на спонавым двухтарцовым коле з нерухомай восьсю была пераходам да новай якасці стварэння вырабаў. Чатырохспонавае кола

майстар раскручваў толькі рукамі, і вырабы амаль не адрозніваліся ад зробленых на бясспонавым коле. Праўда, сам верх абточваўся і загладжваўся раскручваннем. А выкарыстанне шасціспонавага двухтарцовага кола прывяло да новых зменаў.

Фармоўка пачыналася яшчэ па-старому, на падстаўцы. З аднаго кавалка выпрацоўвалася доўга, потым сценкі. У гэты час кола прыводзілася ў рух рукамі. На наступнай стадыі станок раскручваецца дзвюма нагамі і сценка дапрацоўваецца ў тэхніцы тачэння і абточкі. Маса яшчэ ўтрымлівае значную колькасць буйных каменчыкаў, хоць яны ўжо прасеяныя і іх значна меней, чым пры фармоўцы на падстаўцы. Інерцыя ў двухтарцовага шасціспонавага кола з нерухомай восьсю невялікая і залежыць ад фармаванай масы. Такія канструкцыя дазваляе адразу спыніць станок, калі каменчыкі чапляюцца за рукі, што бароніць вырабы ад разбурэння. Больш тлустая гліняная маса прымушае старання ставіцца да абпалу. Раней ляпны посуд абпальвалі на адкрытым вогнішчы ці падчас прыгатавання ежы, потым печ пачалі выкарыстоўваць спецыяльна для абпалу керамікі. Адначасова змянілася, значна палепшылася мастацкае аблічча посуду. Інерцыя кола і магчымасць працаваць дзвюма рукамі дазволілі старання апрацоўваць паверхню, а значыць, сачыць за абрысамі. Формы вырабаў набываюць устойлівасць і завершанасць, большасць з іх мае венчык. Вельмі рэдка посуд, выраблены на двухтарцовым шасціспонавым коле з нерухомай восьсю, мае вушкі, што можа сведчыць пра недасканаласць гэтага спосабу.

Вынаходніцтва ганчарнага двухтарцовага кола з рухомай восьсю паўплывала як на склад фармаванай масы, тэхналогію выпальвання, прыёмы фармоўкі, так і на мастацкае аблічча вырабаў, іх тэрмічныя якасці. Добрая інерцыя і хуткасць кола, што раскручваецца толькі нагамі, прымусілі ганчароў змяніць гліняную масу. Яна стала дробнадысперснай, тлус-

тай, пластычнай, што павялічыла ўсадку, але палепшыла тэрмічныя якасці вырабаў і, у сваю чаргу, абумовіла з'яўленне новай па канструкцыі печы — горна. З другога боку, новая тэхналогія вытворчасці дала магчымасць павялічыць колькасць выраблянага посуду, палепшыць яго вытворча-мастацкія якасці. Вырабы сталі тонкімі і лёгкімі, з гладкай паверхняй, якая размалёўваецца (ракей роспісу перашкаджала няроўная паверхня і каменчыкі, што пракідаліся з чарапкы). Пластычныя якасці гліны пачалі больш шырока выкарыстоўвацца як у канструкцыі, так і ў дэкараванні (фармоўка літкаў, вушак, фактураванне сценак). Форма стала больш складнай па канфігурацыі, часам збіралася з некалькіх нарыхтовак простай формы, зробленых на коле і злепленых разам. Двухтарцовае кола з рухомай восьсю дазволіла выцягваць форму самых розных і нават даволі вялікіх памераў (на 2,5 пуда зярня, увышнюю каля 40 сантыметраў). Пры фар-



моўцы з пластычнай глінянай масы выпрацаваўся цэлы шэраг тэхнічных прыёмаў без непатрэбных рухаў, дзе ўсё скіравана на прадукцыйнасць працы. Прыёмы выпрацоўкі разам з новымі якасцямі гліны непасрэдна адбіваліся на канструкцыі вырабаў. Фізічныя, хімічныя, механічныя і пластычныя якасці гліны, яе колер, фактура пачалі ўплываць на стылі-

стычнае аблічча цэнтраві вытворчасці, кожны з якіх паступова набываў спецыфічныя, характэрныя рысы.

Фармаўтварэнне ў ганчарстве будзецца на аснове вярчэння. Далонь ганчара незаўважна выконвае функцыю вельмі чулай меркі. Яна ўзважвае, адмярае, адчувае вільготнасць і аднароднасць масы... Адначасова рука ганчара вызначае маштаб фармаванай рэчы суадносна з чалавекам. Падчас працы ганчар бачыць мэтазгоднасць, зручнасць, маштабнасць формы. Ён адразу адчувае, якой павінна быць вышыня горла, каб рука гаспадыні магла вымыць пасудзіну ўсярэдзіне, ці якога памеру траба рабіць вуха, каб рэч было зручна ўзяць у рукі. Ганчар адчувае агульны памер начыння, прызначанага для чалавека. Такім чынам, модуль сувымернасці — гэта рука майстра, якая вымярае і будзе ўсе памеры ганчарнай формы. Менавіта праз далонь ганчара ўсе часткі арганічна суадносяцца паміж сабой і ўтвараюць выразную сцэльнасць. Памер гэтага модуля злучае ўсе элементы, усе складнікі ў рытмічную пабудову гарманічнага адзіства.

Цэлы шэраг патрабаванняў да глінянага посуду сфарміраваўся пад уплывам адвечных каштоўнасцяў і ўяўленняў, спецыфічных умоваў жыцця і звычаяў. Такім чынам выкрышталізавалася ідэальная канструкцыя ганчарных вырабаў. Кожная рэч адпавядае свайму прызначэнню.

Галоўным паказчыкам шырокага ўжывання гліны з'яўляецца яе таннасць і амаль паўсюдная наяўнасць высакаякасных радовішчаў. Механічная

трываласць і хімічная ўстойлівасць абпаленай гліны спрыяе яе шырокаму выкарыстанню для стварэння начыння. Тэрмаўстойлівасць, здольнасць вытрымліваць перапад тэмператураў дазваляюць выпрацоўваць посуд для прыгатавання ежы на агні. Тое, што гліняны посуд непразрысты, засцерагае ад хуткага псавання, а порыстасць дазваляе захоўваць вадкасці халоднымі. Асаблівае значэнне набывае натуральная фактура глінянага чарапка, дзе шурпатая паверхня надае адметнасць пры адабленні вырабаў, асабліва чорнаглянцаваных.

Можна паспрабаваць вызначыць найбольш агульныя патрабаванні, уласцівыя для канструкцыі ўсяго глінянага ганчарнага начыння. Вырашэнне залежнасці механічнай трываласці рэчы ад яе формы і дастасаванне да найбольш выгаднай канфігурацыі лепш за ўсё разгледзець на прыкладзе гаршка і глечыка, у якіх найбольш ветрывалыя часткі (венца, вуха) захаваны ад націскаў ці зроблены таўсцейшымі. Рэчы традыцыйнага глінянага начыння зручныя ў карыстанні — для пераносу, налівання і вылівання. Канструктыўна прадумана, каб вадкасць пры транспартаванні не разлівалася, каб посуд быў устойлівы. Гігіенічнасць посуду, каб яго было зручна мыць, таксама ўлічана. Чаранок глазуруецца, робіцца такім чынам, каб усё лёгка мылася рукою і анучай.



Форма скарбонкі А.Татарыса нагадвае форму ракавінкі смойжыка.

А.Татарыс (Гарадок).

А.Татарыс. Скарбонка. Гліна, 1974.

Івянецкія скарбонкі.



<sup>1</sup> Смирнов В. Художник о природе вещей. Л., 1970. С. 153.



Для зручнасці ў карыстанні вялікае значэнне мае вага вырабаў, якая знаходзіцца ў залежнасці ад эканоміі як самога матэрыялу, так і высілкаў на прыгатаванне глінянай масы.

Немалаважная роля ў формаўтварэнні адводзіцца вытворчому працэсу. Формаўтварэнне на ганчарным коле адпавядае сілам вярчэння. Цэнтрабежная сіла разганяе і разрывае верх сценак пры вырабе посуду, асабліва шырокіх пасудзінаў (місак, макотраў, вазонаў), таму венчык робіцца своеасаблівым замком, што ўмацоўвае верх вырабу ад растрэсквання і надае форме асаблівае гучанне і завершанасць.

Точаныя на ганчарным коле вырабы нясуць на сабе подых нескладаных прыладаў і рук ганчара, выдатна ілюструюць фізіка-хімічныя працэсы, якія адбываюцца пры абпальванні. Агонь — душа, сэрца керамікі. Ён быццам чарадзей, які прыпыняе імгненне і надае гліне нерухомасць, трываласць, неўміручасць. Але «не богі гаршкі абпальваюць». Якасць посуду залежыць ад ведаў, вопыту, практыкі, працавітасці ганчара, ад умення весці агонь, кіраваць ім. Канструкцыя печы, падбор паліва, рэжым газаванага асяроддзя, тэмпература абпалу — ўсе разам і паасобку ўздзейнічаюць і змяняюць фізіка-хімічныя якасці, а праз колер і тэкстуру — мастацкія.

Форма ганчарных вырабаў, яе вобразнае аблічча ўяўляюць

ца галоўнымі ў мастацкім выглядзе ганчарных вырабаў. Мэтазгодная і утылітарная канструкцыя посуду найперш падпарадкоўваецца матэрыялу, спосабу вытворчасці, тэхналагічнаму працэсу, і толькі пасля дадаюцца выяўленчыя элементы (рыскі, пасачкі, налепы, малюнкі і гэтак далей).

Ганчарная форма вельмі ёмістая. Яна амаль заўсёды ўпісваецца ў шар ці з'яўляецца часткаю шара. Па свайму рытмічнаму строю яна статычная, ураўнаважаная, сіметрычная, але адначасова напоўнена затоенай унутранай дынамікай. Усе часткі падпарадкаваныя цэламу. Усё, што стварае ганчар, ён стварае для чалавека. Мастацкае аблічча вырабаў дасягаецца простымі, даступнымі сродкамі. Сама керамічная паверхня, матавая ці бліскучая, яе фактура, колер, гульня святла і ценяў, сіметрычныя абрысы — усё разам складаецца ў выразны гарманічны вобраз.

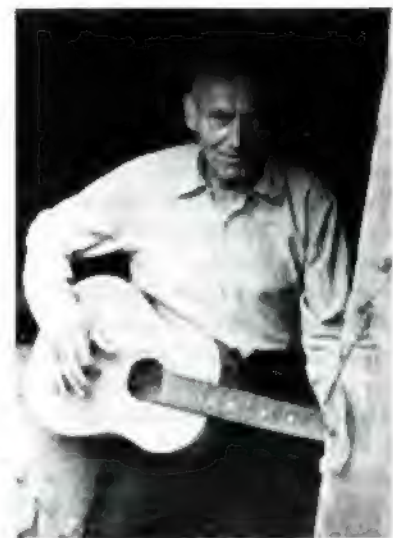
Эмацыянальна ўзбагачае форму вялікае мноства прырод-



ных каліровых глінаў — ад светлага белавата-крэмавага да цёмна-чырвонага тонаў. Народныя майстры вельмі ўдала выкарыстоўваюць разнастайнасць гліняных колераў, спалучаюць іх танальнасць і такім чынам дасягаюць маляўнічасці, святочнасці, урачыстасці (на беламу чырвоным ці наадварот). З вялікім пачуццём густы і адчу-

ваннем меры ганчары выкарыстоўваюць бліскучасць і колер паліваў, супрацьпастаўляючы іх натуральнаму колеру гліны. Дэкарацыя вырабы дапамагаюць і тэхналагічныя эфекты, выпадкова падгледжаныя падчас вытворчасці.

Такім чынам, мастацкі выгляд керамічных вырабаў складаецца і фарміруецца пад уплывам мноства фактараў. Тут трансфармаваліся, перапліта-



ліся выяўленчая сімволіка архаічнага чалавека і сучасныя ўяўленні аб прыгожым, уздзеянне тэхналогіі вытворчасці, прылад і працы і пластычныя магчымасці матэрыялу, вопыт і веды, нарыхтаваныя практычнай калектыўнай дзейнасцю. Таму зразумела, што сёння лепшыя ўзоры народнага мастацтва з'яўляюцца невычэрпнай крыніцай для натхнення, новых творчых пошукаў, нашай памяці і свядомасцю. Гэта пункт адліку з вышнімі стагоддзямі, моцны падмурок для пабудовы нацыянальнай мастацкай школы. Веданне лепшай спадчыны творчасці безыменных майстроў — крок у будучыню. Непасрэдна звязанае з прыроднымі з'явамі, законамі светабудовы, народнае мастацтва зрабілася своеасаблівым адлюстраваннем гэтых з'яваў, люстэркам эстэтычных каштоўнасцяў, душой і светаадчуваннем. Таму народнае мастацтва трэба разглядаць як неад'емную частку культуры, гістарычнай памяці народа.

## Хроніка мастацкага жыцця

### Афіцыйна

✓ Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь прыняло рашэнне правесці ў чэрвені гэтага года на базе Музея матэрыяльнай культуры «Дудуткі» Рэспубліканскае свята-конкурс кавальства «Залатая падкова». Зацверджаны палажэнне, складны аргкамітэт і журы.

✓ Міністэрствам культуры Беларусі аб'яўлены конкурс на лепшую эскіз-ідэю архітэктурна-мастацкага вырашэння экспазіцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі. Да ўдзелу запрашаюцца мастакі, дызайнеры, архітэктары, члены творчых саюзаў, аб'яднанняў, майстэрняў. Тэрмін прадстаўлення работ на конкурс — да 1 кастрычніка 2001 года. Даведкі можна атрымаць па тэлефонах 227-06-33 і 227-30-06 у Мінску.

### Узнагароды

✓ За значны ўклад у развіццё беларускага выяўленчага мастацтва Указам прэзідэнта краіны ўзнагароджаны мастакі: Леанід Шчамялёў — ордэнам Францыска Скарыны, Леў Гумілеўскі і Іван Рэй — медалём Францыска Скарыны.

✓ Ірына Дарохіна, дырэктар дзіцячай харэаграфічнай школы ўпраўлення культуры Мінгарвыканкама, прызнана «Мінчанінам года» 2000 года. Ёй у ліку іншых будучы ўручаны ганаровы знак, прэмія ў памеры дваццаці мінімальнага зарплат і спецыяльны дыплом.

✓ Міжнародны дзень тэатра — дзень ганаравання лепшых дзеячаў тэатра за мінулы год. 2000-ы прынес узнагароды: «Хрустальную Паўлінку» — Ліліі Давідовіч за адданасць беларускаму нацыянальнаму тэатру і шматгадовую плённую працу на сцэне Купалаўскага тэатра, «Хрустальную зорку» — Жанне Друцкай з ТЮГа, «Хрустальную кветку» — Сяргею Чэкерэсу з Тэатра імя М. Горкага за яркі дэбют, «Хрустальную ластаўку» — Галіне Шыляковай-Воранавай (пасмяротна). Па выніках двух мінулых гадоў спецыяльныя імяныя прэміі Міністэрства культуры Беларусі і Беларускага саюза тэатральных дзеячаў уручаны: імя А.Александровскай — салістцы Тэатра оперы Тамары Глаголевай, імя М.Буйніцкага — купалаўцу Мікалаю Кірычэнку, імя Е.Міровіча — рэжысёру ТЮГа Андрэю Андрасіку, імя Л.Мазалеўскай — актрысе ТЮГа Веры Кавалеравай, імя К.Крапівы — прафесару А.Сабалеўскаму.

✓ Прэзідыум грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў» ганараваў дыпламамі і грашовымі прэміямі лепшых па выніках 2000 года. Сярод узнагароджаных — Васіль Жураўлёў, Барыс Крэпак, Ганна Герштэйн, Юлія Чурко, Гуры Барышаў, Антаніна Карпілава, Надзея Юўчанка.

### Фестывалі

✓ У канцэртнай зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі прайшоў IV Рэспубліканскі фестываль

дзіцячай эстраднай песні «Спяваем з аркестрам». Ён быў арганізаваны Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, Нацыянальнай тэлерадыёкампаніяй, упраўленнем культуры Мінгарвыканкама і Дзяржаўным канцэртным аркестрам Беларусі пад кіраўніцтвам М.Фінберга. 26 сакавіка на галоўнай канцэртнай сцэне рэспублікі адбыліся выступленні юных спевакоў — прадстаўнікоў усіх абласцей Беларусі. 27-га — гала-канцэрт і аўтарская вечарына маладзечанскага кампазітара Алены Атрашкевіч. Яе імя набывае ўсё большую вядомасць у Беларусі і за яе межамі. Летась выдавецкая фірма «Жаўцэг» выпусціла аўтарскую аўдыёкасету кампазітара, якая называецца «Лодка дзяцінства». У канцы 2000 года выхаванец А.Атрашкевіч Саша Салаўёў атрымаў Гран-пры на III Міжнародным адкрытым конкурсе выканаўцаў новай дзіцячай песні за песню «Птушка», напісаную кампазітарам у сааўтарстве з паэтам Наталля Танюкевіч. Падчас творчага вечара ў зале філармоніі прагучалі найбольш вядомыя песні кампазітара — «Лодка дзяцінства», «Прыгоды папугая», «Жураўліная чарада», «Пасля разлукай», «Хлопец з парасонам», «Мая зямля» і інш. Яны створаны разам з паэтамі В.Жуковічам, В.Аколавай, Н.Танюкевіч, Л.Ляшчэвіч, М.Шабовічам. Выконвалі песні на канцэрце юныя спевакі — удзельнікі эстраднага класа, які існуе пры Маладзечанскай музычнай вучальні і якім кіруе А.Атрашкевіч. Гэта Віка Падвербная, Насця Жук, Каця Станкевіч, Саша Салаўёў. У вечарыне прымалі ўдзел дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам М.Фінберга, заслужаныя артыст РБ Мікалай Скорыкаў, узорны хор «Фэст» СШ № 201 г. Мінска (кіраўнік Элеанора Старажук), Мінскі тэатр песні «Хвілінка» (кіраўнік — Т.Панова). Вечарына атрымалася вельмі цёплай і шчырай. Кожную песню, яе стваральнікаў і выканаўцаў глядачы ўзнагароджвалі шчодрымі апладысмантамі і кветкамі.

### Т.Фёдарана.

✓ У апошні дзень сакавіка ў Мінску стартаваў Міжнародны фестываль «Гэта — рок-н-рол». У гэты дзень выступалі «Urah Неер», «Крэматорый», «Н.Э.П.» і малавядомыя маладыя музыканты. Канцэрты будуць праходзіць штомесяц, а 1 верасня адбудзецца гала-канцэрт. На красавіцкі канцэрт былі заяўлены «Nazareth», «Калінаў мост», «Creedence» і інш.

✓ Вакальныя і інструментальныя ансамблі, тандэмна-вакальныя калектывы, тэатры мініячур і асобныя выканаўцы з розных вышэйшых навучальных устаноў Гомеля прадэманстравалі сваё майстэрства на Першым маладзёжным фестывалі «Студэнцкая вясна-2001».

✓ У красавіку прайшла традыцыйная музычная «Мінская вясна» Удзел шматлікіх гасцей з Францыі, Іспаніі, Германіі, ЗША, Польшчы, Турцыі,

М.Целішэўскі.  
Птушкі-свіцёлкі.  
Валожынскі раён,  
Івянец.

Майстар  
М.Целішэўскі  
(Івянец).

Майстар  
С.Мазалькоў  
(Крычаў).

С.Мазалькоў.  
Свістулька. Гліна,  
1973. Крычаў.





Расіі, Украіны і Літвы даў фестывалю яшчэ адну назву — «Еўрапейскія музычныя сустрэчы». Адаметнасцю фестывалю стаў удзел у ім Беларускага таварыства сучаснай музыкі. Імёны членаў гэтай творчай суполкі былі амаль у кожнай афішы міжнароднага музычнага свята.

✓ Другі фестываль духоўнай музыкі «Залатогорская ліра» прайшоў з 15 па 29 красавіка ў касцёле св. Роха (Мінск). Удзел у ім узялі царкоўныя і аматарскія харавыя калектывы, салісты. Гучала не толькі старадаўняя царкоўная музыка, але і сучасныя творы рэлігійнага зместу, у тым ліку і беларускіх аўтараў.

✓ 13–14 красавіка ў сталічнай канцэртнай зале «Мінск» прайшла прэзентацыя Міжнароднага фестывалю рэкламы «Канскія лвы». Аснову свята склаў паказ лепшых рэкламных твораў 47-га фестывалю «Канскія лвы» 2000 года, фестывалю «Golden Drum» (Славенія) і Маскоўскага міжнароднага фестывалю рэкламы.

#### Выстаўкі

✓ Дваіны 25-гадовы юбілей адзначыў брэсцкі мастак Аляксандр Алонцаў. Столькі ён кіруе мастацкай школай у абласным цэнтры і столькі ж займаецца ўласнай творчасцю як акварэліст. Да гэтых датаў і да 60-годдзя з дня ягонага нараджэння была прыведзена персанальная выстаўка работ ў Брэсце.

✓ У Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку прайшла групавая выстаўка работ студэнтаў творчых майстэрняў жывапісу, графікі і скульптуры пры Міністэрстве культуры Беларусі — С.Шэмета, В.Калясінскага, С.Кастрыцы, П.Кандрусевіча, А.Цімошчанкі, Н.Разуменкі, Ю.Касцюковіч, П.Вайніцкага, А.Асядоўскага. Экспазіцыя мела назву «Сучасны партрэт».

✓ Споўнілася 65 гадоў жывапісцу Роберту Ландарскаму. Да гэтай даты была прыведзена персанальная выстаўка ягоных твораў у Гомелі.

✓ «Гульня ўяўленняў» — так назвала экспазіцыю сваіх работ у Вабруйска маладая мясцовая мастачка Ірына Кустава. Большасць з паказанага выканана ў тэхніцы батыка.

✓ У Мінскім Доме дружбы з замежнымі краінамі працавала выстаўка новых работ народнага мастака Беларусі Георгія Паплаўскага. Гэта — справядзача аб двухмесячнай паездцы на Кубу.

✓ У Полацкім Цэнтры нацыянальных культур і рамёстваў прайшла выстаўка твораў удзельнікаў пленэру імя Язэпа Драздовіча ў Пуньках.

✓ На думку польскага фотамастака Паўла Жака, у кожным з нас усё жыццё жыве дзіця. І таму большую частку экспазіцыі ягоных твораў у Мінскай галерэі «NOVA» склалі дзіцячыя цацкі. Экспанаваліся таксама нацюрморты.

✓ Надзвычай яркім і самабытным мастаком, працы якога ў жанры дробнай пластыкі далі пачатак своеасаблівай плыні ў беларускай мастацкай кераміцы, не без падстаў лічаць Мікалая Пушкарка. З ягонай творчасцю можна было пазнаёміцца ў адной з залаў Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры ў Мінску.

✓ Больш за сто пейзажаў і нацюрмортаў паказаў на персанальнай выстаўцы ў Брэсце мастак Ге-

надзь Сурма, якога на адкрыцці экспазіцыі калегі называлі «нястомным творцам, вандроўнікам», а адна з газет — «тым, каго з поўным правам можна назваць менавіта беларускім нацыянальным мастаком».

✓ 60-годдзю з дня нараджэння і 40-годдзю творчай дзейнасці знакамітага беларускага акварэліста Фелікса Гумена была прысвечана выстаўка у родным горадзе мастака Віцебску. Экспазіцыя была разгорнута адначасова ў трох залах абласнога цэнтры.

✓ У Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Вембеля да 24 красавіка працавала выстаўка твораў трох мастакоў — Уладзіміра Банько, Валерыя Сямёнава і Аляксандра Козела.

✓ З лепшымі творамі сучаснага індыйскага жывапісу пазнаёміла экспазіцыя, якая была разгорнута ў Рэспубліканскай карціннай галерэі.

#### Юбілеі

✓ 15 красавіка ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы быў паказаны соты спектакль «Лес» паводле А.Астроўскага. Прэм'ера адбылася ў 1994 годзе. Пад мастацкім кіраўніцтвам народнага артыста Беларусі В.Раеўскага пастаноўку ажыццявіў актёр-купалавец А.Мілаванцаў. Спектакль атрымаў Гран-пры на I Міжнародным фестывалі рускай класікі ў горадзе Тальяці.

#### Прэм'еры

✓ У Слоніміскім беларускім драматычным тэатры адбылася прэм'ера спектакля па п'есе французскага драматурга і філосафа Альбера Камю «Непа разуменне». Рэжысёр — Віктар Бутакоў. У пастаноўцы заняты актёры Т.Галаванова, А.Шалахонаў, Н.Шугай, І.Яцук і інш.

✓ Дзяржаўны тэатр лялек у канцы сакавіка паказаў прэм'еру спектакля «Тыграня Петрык» паводле Ханны Янушэўскай (рэжысёр Уладзімір Грамовіч). Пастаўлены ён у складавай «каляровай» цэнявой тэхніцы (мастак Таццяна Нерсісян). У спектаклі заняты актёры-аніматоары А.Васко, В.Глазкоў, Н.Кафанова, А.Сцепанюк, С.Цімохіна.

✓ Брэсцкі абласны тэатр лялек паказаў прэм'ерны спектакль «Маленькая фея» па п'есе Б.Рабдана. Рэжысёр-пастаноўшчык — З.Нуянзін, мастак-сцэнограф — М.Данько, кампазітар — Н.Туміловіч. Першыя гледачы адзначылі дынамізм і маляўнічасць пастаноўкі.

✓ У мастацкай галерэі «У Майстра» (Гродна) прайшла трэцяя выстаўка графікі малых формаў «Mini print», якую склалі работы з прыватнай калекцыі графіка Юрыя Якавенкі. Яны выкананы ў розных графічных тэхніках, многія адзначаліся ўзнагародамі на розных конкурсах. Паказаны работы мастакоў з Ізраіля, Расіі, Украіны, Літвы, Бельгіі, Балгарыі, Нідэрландаў.

#### Падарункі

✓ Мастак, паэт і педагог Уладзімір Пасюкевіч у дні святкавання свайго 70-годдзя перадаў Капыльскаму раённаму краязнаўчаму музею 33 уласныя работы. Гэта — другая акцыя. Першая была зроблена ў дні ўрачыстасцей з нагоды 725-годдзя Капыля.

(Заканчэнне на стар. 56.)

## Summary

Volha Niachai. "Belarusian Film at the Beginning of the 21<sup>st</sup> Century: the Finish or a New Stage?" (p. 2).

The polemic article is based on the talk at the conference "Belarusian Film: It Was. No... Will It Be?" which took place last March. The conference was organized by the Belarusian Film Makers Union, the Belarus Ministry of Culture and the National Academy of Sciences.

Yefrasinnia Bondarava. "After a Long Wait for the Moment of Truth..." (p. 9).

Film director Mikhail Ptashuk was really lucky not to feel for himself the material and moral crisis of the national film production, destruction of the best traditions of the Belarusfilm Studio. His film In the August of '44 made after the novel of the Russian author Vladimir Bogomolov, received a good deal of attention both at the time of its production and after it was released. The critic offers her first remarks on the film immediately after the premiere.

Natallia Stsiazhko. "People's Film Director" (p. 12).

One of the first and most interesting Belarusian TV film directors is Valery Zhyhalka, artistic director of the Telefilm Association of the National Television and Radio Company. The main subjects of his films are children of the war, people of labour, the lyrical and the nature and ecology cycles.

Mikhaas Tsymbulski. "Wandering on the Outskirts of Avant-garde" (p. 14).

The author makes a conclusion: "It is, of course, impossible to avoid an intercontinental system of art. But what can be today considered avant-garde in the art of America or Japan will hardly be such for the art of Germany or France. It is obvious that avant-garde by its nature cannot be a global nor even a sufficiently universal phenomenon. It appears as if today we could only speak about the avant-garde of this country, if any at all."

Uladzimir Maltsaw. "Our Little Chronotope" (p. 16).

They say that Pawlinka produced after Yanka Kupala's play on the stage of the National Academic Theatre named after him can be entered in the Guinness Record Book. Produced by L.Litvinaw as far back as the mid 1940s, it has been invariably performed in the stage design of artist B.Malkin and the musical setting of Ya.Tsikotski.

Salamon Kazimirowski. "The Director's Attachment" (p. 20).

The actor, as is known, is a person dependent on the role he is anxious to play and on the fear that he will not be allowed to play this role. This dependence changes the actor's nature for the worse. Some people become pliable and flattering. Sviatlana Akruzhnaya, People's Artist of Belarus, an actress of the Yakub Kolas Theatre, is not of this breed. She is an actress for all seasons. Her emotional setup, her ability to reveal on the stage the deep human essence are not to be exhausted with years. It is clear that such gems are not a frequent gift in the theatre.

Ala Shamruk. "On the Boundary of Reality" (p. 23).

The work of Leonid Khobataw, a brilliant representative of nonconformism in Belarusian art, is a permanent search for his own way in painting and an ability to remain uncompromising and independent of the existing situation and policy, of everything that interferes with free self-expression in art. It is a brave and persistent unwillingness to stop at what has been achieved, an ability to look beyond the outward cover. It

is unpredictability multiplied by the subtle artistic intuition of the master...

Ales Taranovich. "The Artist Who Loved Women" (p. 30).

Gustav Klimt (1862–1918) is one of the most disputable artists of the past century, "the chronicler of Viennese decadence and symbolism". After his death, fourteen women wished to call the artist the father of their children. In his lifetime he acknowledged only three of them. He had never been married. More than 80 years have passed since his death but, surprisingly, the master's art is even more popular in the world than in his lifetime. It appears that Gustav Klimt will forever remain a wonderfully beautiful enigma...

Halina Bahdanava. "Skarbnitsa for Rafael" (p. 32).

From the Beriozka café, the Ragneda hairdresser's, which are designed in good taste, and even the talk room of the State Security Committee, the steps take one to Skarbnitsa (Treasure box) — an enterprise which will soon be a quarter of a century and which is engaged in weaving. Discussing the unique Belarusian weaving are the experts Liudmila Padabied and Maryia Vinnikava. And what is 'Rafael'? It is a hairdresser's in the Troitskoye (Trinity) Suburb of Minsk, for which wonderful cloths are being woven. Throbbing in them is the living spirit of the Italian or probably still the Belarusian Renaissance.

Siarhei Sieliakh. "Pages of Viachaslav Sieliakh's Artistic Biography" (p. 35).

The trace left in his native land by Viachaslav Sieliakh, a gifted opera singer and theatrical figure (1885–1976), has practically been erased. The scanty information that is still there in Belarus cannot fully convey the image of this man and his contribution to the treasury of national culture. This publication is an attempt at filling up this gap.

Alena Kalesnik. "The Minsk Society of the Friends of Music" (p. 40).

The center of attraction for the best musical forces of Minsk at the beginning of the past century was the Society of the Friends of Music, which was set up "... in order to unite the musical figures... as well as to develop musical art... and provide musical education".

Dzianis Duk. "Warmth From Warmth" (p. 42).

Peace and quiet at home depended, among other things, on the stove. It gave warmth and was conducive to the warmth of human relationships. It was also an important part of the interior of the dwelling. It was ornamented with tiles. The given publication deals with the decoration of the Polotsk tiles of the 17<sup>th</sup> century.

Lilia Charniawskaya, Vadzim Hlinnik. "The Monastery Built in Honour of the Cross" (p. 47).

A feature from the history of the architecture of the Jesuit Collegium in the village of Zhodzishki of the Smarhon District, the Grodno Region.

Volha Uhrynovich. "Beautiful and Comfortable" (p. 49).

The traditions of Belarusian folk art were perfected and polished and, tested by space and time, they crystallized and conveyed to the posterity the best and most valuable experience. The author considers some constructive and decorative peculiarities of Belarusian folk ceramics.

\* \* \*

The issue carries Artistic Life News of Belarus for the past months, pages of the artistic calendar for this June.



Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынным праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звартацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і зварстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 05.05.2001. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 750. Зак. 998.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

## Народная творчасць

✓ У Гомельскім абласным Доме тэхнікі і мастацтва прайшла рэспубліканская выстаўка работ супрацоўнікаў беларускай мытні і членаў іх сем'яў, прысвечаная дзесяцігоддзю мытнай службы Беларусі. Экспанаваліся творы жывапісу, разьба па дрэву, інкрустацыя, ткацтва, вышыўка...

✓ Мінск, вул. Русіянава, 9, — гэта адрас, на якому з 28 сакавіка па 20 красавіка працавала выстаўка з фондаў Браслаўскага музея рамёстваў. Экспанаваліся ўзоры традыцыйных рамёстваў Браслаўшчыны: ганчарства, ткацтва, маляваных дыяноў, роспісу велікодных яек і інш. «Цудоўнае побач» — такой была назва выстаўкі.

## Старонкі календара: чэрвень 2001

1  
85 гадоў з дня нараджэння Натана Майсеевіча Воранава (1916–1978), беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

3  
85 гадоў з дня нараджэння Тамары Георгіеўны Караваевай (1916–1997), рускай і беларускай артысткі балета, заслужанай артысткі Беларусі.

6  
75 гадоў з дня нараджэння Генадзя Уладзіміравіча Пітровіча, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

7  
55 гадоў з дня ўтварэння Беларускага саюза тэатральных дзеячаў.

10  
70 гадоў з дня нараджэння Леанарда Васільевіча Чурко (1931–1989), беларускага графіка, плакатыста.

13  
110 гадоў з дня нараджэння Аляксея Аляксеевіча Сідарава (1891–1978), гісторыка мастацтва, кнігазнаўца, даследчыка кніжна-тэхнічнай дзейнасці Францыска Скарыны, заслужанага дзеяча мастацтваў Расіі.

14  
80 гадоў з дня нараджэння Ісаака Яфімавіча Маслава (1921–1996), беларускага мастака-афарміцеля, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння Ігара Дзмітрыевіча Сарокіна, беларускага спевака, заслужанага артыста Расіі, народнага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Міхайлавіча Коўзуса, беларускага жывапісца.

15  
75 гадоў з дня нараджэння Алега Ціханавіча Аўдзеева, беларускага кінааператара, заслужанага работніка культуры Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння Людмілы Іванаўны Рабушкі, беларускай артысткі балета, заслужанай артысткі Беларусі.

16  
105 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Якаўлевіча Хрусталёва (1896–1954), беларускага жывапісца і педагога,

✓ Інжынер па адукацыі Галіна Анкуда вольны час аддае жывапісу. У мінскай бібліятэцы імя А.Пушкіна яна паказала ў асноўным нацюрморты — кветкі. Вымагала гэтага назва экспазіцыі «Кветка Пушкіну». Гэта ўжо пятая выстаўка работ самадзейнай мастачкі.

✓ Каля двухсот работ (кераміка, разьба па дрэву, вырабы з саломкі, інкрустацыя, ткацтва і інш.) паказалі ў Гомельскім абласным Цэнтры народнай творчасці майстры з Мазыршчыны.

✓ Завяршыўся IV Усеармейскі тэлевізійны фестываль салдацкай песні, прысвечаны Дню Перамогі. Журы аднадушна аддало пераходны прыз Міністэрства абароны Беларусі прадстаўнікам Ваенна-Паветраных Сіл — ансамблю «Крылы».

90 гадоў з дня нараджэння Дзмітрыя Аляксандравіча Лукаса (1911–1979), беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння Людмілы Канстанцінаўны Ізмайлавай, беларускага жывапісца.

17  
75 гадоў з дня нараджэння Мікалая Мікалаевіча Яроменкі, беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР,

60 гадоў з дня нараджэння Мікалая Васільевіча Сіраты, беларускага баяніста, дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

18  
90 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Канстанцінавіча Шыдлоўскага, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, педагога, кампазітара, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння Марка Аляксандравіча Русіна (1921–1977), рускага і беларускага кампазітара і педагога,

75 гадоў з дня нараджэння Рыгора Ігнатавіча Масальскага, беларускага кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25  
90 гадоў з дня нараджэння Феафіла Іванавіча Анісовіча (1911–1988), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

26  
60 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Аляксеевіча Куляшова (1941–1999), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння Валянціны Васільеўны Сярых, беларускага кампазітара.

29  
105 гадоў з дня нараджэння Пятра Савельевіча Крука (1896–1968), беларускага скрыпача, заслужанага артыста Беларусі,

100 гадоў з дня нараджэння Сяргея Фадзеевіча Уладычанскага (1901–1960), рускага рэжысёра, заслужанага артыста Літвы, галоўнага рэжысёра Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра Беларусі ў 1948–1952 гадах.

30  
70 гадоў з дня нараджэння Рышарда Здаіслававіча Ясінскага, беларускага кінарэжысёра-дакументаліста, сцэнарыста.



Леанід Хобатаў. 3года. Алей, 2001. 100x135.



5'2001



MACTAЦTBA



Алесь Мемус. Парфенон. Акварэль, 1997. 47х65 см.